http//artelibros.blogspot.com/

HISTORIA DE LA BELLEZA

A CARGO DE

UMBERTO ECO

Traducción de Maria Pons Irazazábal

DEBOLSILLO

Este libro procede, con adaptaciones y añadidos, del CD-Rom *Bellezza. Storia di un' idea dell' occidente*, a cargo de Umberto Eco, producido por Motta on Line en 2002.

Los textos son de Umberto Eco (introducción y capítulos 3, 4, 5, 6, 11, 13, 15, 16 y 17) y de Girolamo de Michele (capítulos 1, 2, 7, 8, 9, 10, 12 y 14) que además se han encargado de los textos de la antología.

Han colaborado en el CD-Rom:
Danco Singer, coordinación general
Margherita Marcheselli, coordinación editorial
Rossana Di Fazio, proyecto
Horizons Unlimited, *editing*

Han colaborado en la edición de esta obra:
Polystudio, proyecto gráfico
Anna María Lorusso, coordinación de la redacción
Marina Rotondo, redacción
Sergio Daniotti, realización técnica
Lourdes González, revisión de la edición española

Créditos de las fotografías:
Publifoto (Greta Garbo, p. 418; Rita Hayworth, p. 420; Grace Kelly, p. 421; Marcello Mastroianni, p. 424).
Olympia (Twiggy, p. 418; Audrey Hepburn, p. 421; Anita Ekberg, p. 422-423; Cary Grant, p. 424; Marlon Brando, p. 424; James Dean, p. 424; John Wayne, p. 425).
Rex Features (Brigitte Bardot, p. 421; Marlene Dietrich, p. 421).
Contrasto (Fred Astaire, p. 425; *Blade Runner*, p. 428; Dennis Rodman, p. 429).

Primera edición en Debolsillo: noviembre, 2010

Título original: *Storia della Bellezza*

© 2004, RCS Libri S.p.A., Bompiani, Milán
© 2004, Random House Mondadori, S.A.
Travessera de Gràcia, 47-49. 08021 Barcelona
© 2004, Maria Pons Irazazábal, por la traducción

ISBN: 978-84-9908-701-6

Fotocomposición: Lozano Faisano, S.L. (L'Hospitalet)

Impreso en China

P 887016

ÍNDICE

Introducción 8

Tablas comparativas
Venus desnuda 16
Adonis desnudo 18
Venus vestida 20
Adonis vestido 22
Rostro y cabellera de Venus 24
Rostro y cabellera de Adonis 26
María 28
Jesús 30
Reyes 32
Reinas 34
Proporciones 35

Capítulo I
El ideal estético en la antigua Grecia
1. El coro de las Musas 37
2. La belleza de los artistas 42
3. La belleza de los filósofos 48

Capítulo II
Apolíneo y dionisíaco
1. Los dioses de Delfos 53
2. De los griegos a Nietzsche 57

Capítulo III
La belleza como proporción y armonía
1. El número y la música 61
2. La proporción arquitectónica 64
3. El cuerpo humano 72
4. El cosmos y la naturaleza 82
5. Las otras artes 86
6. La adecuación al fin 88
7. La proporción en la historia 90

Capítulo IV
La luz y el color en la Edad Media
1. Luces y colores 99
2. Dios como luz 102
3. Luz, riqueza y pobreza 105
4. El adorno 111
5. Los colores en la poesía y en la mística 114
6. Los colores en la vida cotidiana 118
7. El simbolismo de los colores 121
8. Teólogos y filósofos 125

Capítulo V
La belleza de los monstruos
1. Una bella representación de lo feo 131
2. Seres legendarios y «sobrenaturales» 138
3. Lo feo en el simbolismo universal 143
4. Lo feo necesario para la belleza 148
5. Lo feo como curiosidad natural 152

Capítulo VI
De la pastorcilla a la *donna angelicata*

1. Amor sagrado y amor profano 154
2. Damas y trovadores 161
3. Damas y caballeros 164
4. Poetas y amores imposibles 167

Capítulo VII
La belleza mágica entre los siglos XV y XVI

1. La belleza entre invención e imitación de la naturaleza 176
2. El simulacro 180
3. La belleza suprasensible 184
4. Las Venus 188

Capítulo VIII
Damas y héroes

1. Las damas… 193
2. … y los héroes 200
3. La belleza práctica… 206
4. … y la belleza sensual 209

Capítulo IX
De la gracia a la belleza inquieta

1. Hacia una belleza subjetiva y múltiple 214
2. El manierismo 218
3. La crisis del saber 225
4. La melancolía 226
5. Agudeza, Wit, conceptismo… 229
6. La tensión hacia lo absoluto 233

Capítulo X
La razón y la belleza

1. Dialéctica de la belleza 237
2. Rigor y liberación 241
3. Palacios y jardines 242
4. Clasicismo y neoclasicismo 244
5. Héroes, cuerpos y ruinas 249
6. Nuevas ideas, nuevos temas 252
7. Mujeres y pasiones 259
8. El libre juego de la belleza 264
9. La belleza cruel y tenebrosa 269

Capítulo XI
Lo sublime

1. Una nueva concepción de lo bello 275
2. Lo sublime es el eco de un alma grande 278
3. Lo sublime de la naturaleza 281
4. La poética de las ruinas 285
5. Lo «gótico» en la literatura 288
6. Edmund Burke 290
7. Lo sublime de Kant 294

Capítulo XII
La belleza romántica

1. La belleza romántica 299
2. Belleza romántica y belleza novelesca 304
3. La belleza vaga del «no sé qué» 310
4. Romanticismo y revuelta 313
5. Verdad, mito, ironía 315
6. Turbio, grotesco, melancólico 321
7. Romanticismo lírico 325

Capítulo XIII
La religión de la belleza

1. La religión estética 329
2. El dandi 333
3. La carne, la muerte, el diablo 336
4. El arte por el arte 338
5. *À rebours* 341
6. El simbolismo 346
7. El misticismo estético 351
8. El éxtasis en las cosas 353
9. La impresión 356

Capítulo XIV
El nuevo objeto

1. La sólida belleza victoriana 361
2. Hierro y cristal: la nueva belleza 364
3. Del Art Nouveau al Art Déco 368
4. La belleza orgánica 374
5. Objetos de uso: crítica, mercantilización, seriación 376

Capítulo XV
La belleza de las máquinas

1. ¿Es bella la máquina? 381
2. De la Antigüedad a la Edad Media 385
3. Del siglo XV a la época barroca 388
4. Siglos XVIII y XIX 392
5. El siglo XX 394

Capítulo XVI
De las formas abstractas a la profundidad de la materia

1. «Buscar sus estatuas entre las piedras» 401
2. La revalorización contemporánea de la materia 402
3. El *objet trouvé* 406
4. De la materia reproducida a la industrial, a la profundidad de la materia 407

Capítulo XVII
La belleza de los media

1. ¿Belleza de la provocación o belleza del consumo? 413
2. La vanguardia o la belleza de la provocación 415
3. La belleza de consumo 418

Referencias bibliográficas 431
Índice de autores 434
Índice de artistas 435

Introducción

«Bello» —al igual que «gracioso», «bonito», o bien «sublime», «maravilloso», «soberbio» y expresiones similares— es un adjetivo que utilizamos a menudo para calificar una cosa que nos gusta. En este sentido, parece que ser bello equivale a ser bueno y, de hecho, en distintas épocas históricas se ha establecido un estrecho vínculo entre lo Bello y lo Bueno. Pero si juzgamos a partir de nuestra experiencia cotidiana, tendemos a considerar bueno aquello que no solo nos gusta, sino que además querríamos poseer. Son infinitas las cosas que nos parecen buenas —un amor correspondido, una fortuna honradamente adquirida, un manjar refinado— y en todos estos casos *desearíamos* poseer ese bien. Es un bien aquello que estimula nuestro deseo. Asimismo, cuando juzgamos buena una acción virtuosa, nos gustaría que fuera obra nuestra, o esperamos llegar a realizar una acción de mérito semejante, espoleados por el ejemplo de lo que consideramos que está bien. O bien llamamos bueno a aquello que se ajusta a cierto principio ideal pero que produce dolor, como la muerte gloriosa de un héroe, la dedicación de quien cuida a un leproso, el sacrificio de la vida de un padre para salvar a su hijo… En estos casos reconocemos que la acción es buena, pero —ya sea por egoísmo o por temor— no nos gustaría vernos envueltos en una experiencia similar. Reconocemos ese hecho como un bien, pero un bien ajeno, que contemplamos con cierto distanciamiento, aunque con emoción, y sin sentirnos arrastrados por el deseo. A menudo, para referirnos a actos virtuosos que preferimos admirar a realizar hablamos de una «bella acción».

Si reflexionamos sobre la postura de distanciamiento que nos permite calificar de bello un bien que no suscita en nosotros deseo, nos damos cuenta de que hablamos de belleza cuando disfrutamos de algo por lo que es en sí mismo, independientemente del hecho de que lo poseamos. Incluso

Página siguiente:
Busto femenino,
siglo II a.C., Lucera,
Museo Municipal

una tarta nupcial bien hecha, si la admiramos en el escaparate de una pastelería, nos parece bella, aunque por razones de salud o falta de apetito no la deseemos como un bien que hay que conquistar. Es bello aquello que, si fuera nuestro, nos haría felices, pero que sigue siendo bello aunque pertenezca a otra persona. Naturalmente, no estamos considerando la actitud de quien, ante un objeto bello como el cuadro de un gran pintor, desea poseerlo por el orgullo de ser su dueño, para poder contemplarlo todos los días o porque tiene un gran valor económico. Estas formas de pasión, celos, deseo de posesión, envidia o avidez no tienen ninguna relación con el sentimiento de lo bello. El sediento que cuando encuentra una fuente se precipita a beber no contempla su belleza. Podrá hacerlo más tarde, una vez que ha aplacado su deseo. De ahí que el sentimiento de la belleza difiera del deseo. Podemos juzgar bellísimas a ciertas personas, aunque no las deseemos sexualmente o sepamos que nunca podremos poseerlas. En cambio, si deseamos a una persona (que, por otra parte, incluso podría ser fea) y no podemos tener con ella las relaciones esperadas, sufriremos.

En este análisis de las ideas de belleza que se han ido sucediendo a lo largo de los siglos intentaremos, por tanto, identificar ante todo aquellos casos en que una determinada cultura o una determinada época histórica han reconocido que hay cosas que resultan agradables a la vista, independientemente del deseo que experimentemos ante ellas. En este sentido, no partiremos de una idea preconcebida de belleza, sino que iremos examinando las cosas que los seres humanos han considerado (a lo largo de los milenios) bellas.

Otro de los criterios que tendremos en cuenta es que la estrecha relación que la época moderna ha establecido entre belleza y arte no es tan obvia como nos parece. Si bien ciertas teorías estéticas modernas solo han reconocido la belleza del arte, subestimando la belleza de la naturaleza, en otros períodos históricos ha ocurrido lo contrario: la belleza era una cualidad que podían poseer los elementos de la naturaleza (un hermoso claro de luna, un hermoso fruto, un hermoso color), mientras que la única función del arte era hacer *bien* las cosas que hacía, de modo que fueran útiles para la finalidad que se les había asignado, hasta el punto de que se consideraba arte tanto el del pintor y del escultor como el del constructor de barcas, del carpintero o del barbero. No fue hasta mucho más tarde cuando se elaboró la noción de «bellas artes» para distinguir la pintura, la escultura y la arquitectura de lo que hoy día llamaríamos artesanía.

Veremos, sin embargo, que la relación entre belleza y arte se ha planteado a menudo de forma ambigua porque, aun privilegiando la belleza de la naturaleza, se admitía que el arte podía representar la naturaleza de una forma bella, incluso cuando la naturaleza representada fuese en sí misma peligrosa o repugnante.

En cualquier caso, esta es una historia de la belleza y no una historia del arte (o de la literatura, o de la música) y, por tanto, se citarán las ideas que se han ido expresando sobre el arte solo cuando esas ideas establezcan una relación entre arte y belleza.

Página siguiente:
Agnolo Bronzino, *Alegoría de Venus* (detalle), 1545. Londres, National Gallery

La pregunta que cabe esperar es: ¿por qué, entonces, esta historia de la belleza solo está documentada con obras de arte? Porque han sido los artistas, los poetas, los novelistas los que nos han explicado a través de los siglos qué era en su opinión lo bello, y nos han dejado ejemplos. Los campesinos, los albañiles, los panaderos o los sastres han hecho cosas que tal vez también consideraban bellas, pero nos han quedado pocos restos (una vasija, una construcción para albergar a los animales, un traje); lo más importante es que nunca escribieron una palabra para decirnos si y por qué consideraban bellas estas cosas, o para explicarnos qué era para ellos la belleza natural. Hasta que los artistas no representaron personas vestidas, cabañas y utensilios no podemos pensar que nos dieran alguna información acerca del ideal de belleza de los artesanos de su época, y ni siquiera así podemos estar completamente seguros. A veces los artistas, para representar personajes de su época, se inspiraban en las ideas que tenían acerca de la moda en tiempos de la Biblia o de los poemas homéricos; otras veces, en cambio, a la hora de representar personajes de la Biblia o de los poemas homéricos, se inspiraban en la moda de su época. Nunca podemos estar seguros de los documentos en los que nos basamos, pero podemos intentar efectuar inferencias, siempre que sean cautas y prudentes. Muchas veces, ante un resto artístico o artesanal antiguo, recurriremos a la ayuda de textos literarios y filosóficos de la época. Por ejemplo, no podremos decir si el que esculpía monstruos en las columnas o en los capiteles de las iglesias románicas los consideraba bellos; sin embargo, existe un texto de san Bernardo (para quien estas representaciones no eran ni buenas ni útiles) que da fe de que los fieles disfrutaban con su contemplación (hasta el punto que incluso san Bernardo, al condenarlas, da muestras de sucumbir a su fascinación). Y de este modo, dando gracias al cielo por el testimonio que nos llega de donde menos cabría esperar, podremos afirmar que la representación de los monstruos, para un místico del siglo XII, era bella (aunque moralmente reprobable). Este libro se ocupa solo de la idea de la belleza en la cultura occidental. De los llamados pueblos primitivos, tenemos hallazgos artísticos como máscaras, graffiti, esculturas, pero no disponemos de textos teóricos que nos expliquen si estos objetos estaban destinados a ser admirados, a los ritos religiosos o simplemente al uso cotidiano. Para otras culturas, con gran riqueza de textos poéticos y filosóficos (como por ejemplo la india o la china), es casi siempre difícil establecer hasta qué punto algunos conceptos pueden asimilarse a los nuestros, incluso si la tradición nos ha llevado a traducirlos en términos occidentales como "bello" o "justo". En cualquier caso se trataría de una empresa que iría más allá de los límites de este libro. Hemos dicho que utilizaríamos con preferencia documentos que proceden del mundo del arte. Pero, sobre todo al acercarnos a la modernidad, dispondremos también de documentos que no tienen una finalidad artística, sino de mero entretenimiento, de promoción comercial o de satisfacción de impulsos eróticos, como, por ejemplo, las imágenes que proceden del cine comercial,

Página siguiente:
Paul Gauguin,
Aha oe feii
(detalle), 1892.
San Petersburgo,
Ermitage.

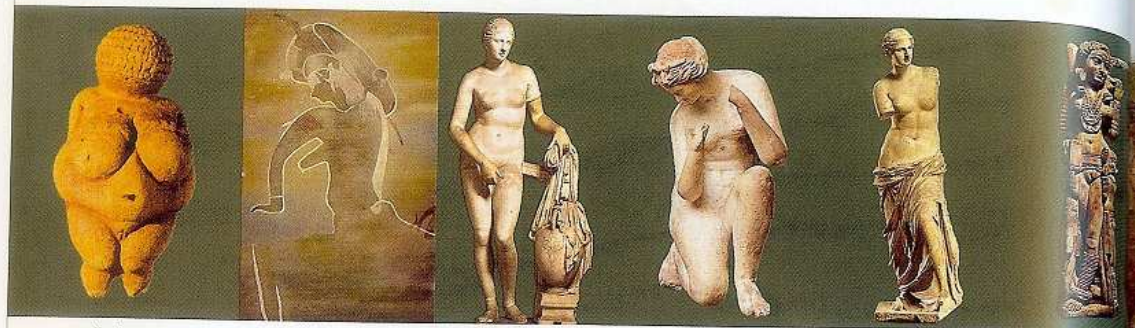
de la televisión o de la publicidad. En principio, concederemos el mismo valor a las grandes obras de arte que a los documentos de escaso valor estético, con tal de que nos ayuden a comprender cuál era el ideal de belleza en un determinado momento. Al decir esto se nos podrá acusar de relativismo, como si quisiéramos decir que la consideración de bello depende de la época y de las culturas. Y esto es exactamente lo que pretendemos decir. Hay un célebre pasaje de Jenófanes de Colofón, uno de los filósofos presocráticos, que dice así: «Si los bueyes, los caballos y los leones tuviesen manos, o pudiesen dibujar con las manos, y hacer obras como las que hacen los hombres, semejantes a los caballos representaría el caballo a los dioses, y semejantes a los bueyes el buey, y les darían cuerpos como los que tiene cada uno de ellos» (Clemente, *Stromata*, V, 110). Es posible que, más allá de las distintas concepciones de la belleza, haya algunas reglas únicas para todos los pueblos y en todos los tiempos. En esta obra no nos empeñaremos en el intento de buscarlas y hallarlas todas, sino que nos dedicaremos más bien a sacar a la luz las diferencias. Deberá ser el lector quien busque la unidad que subyace a estas diferencias.

Este libro parte del principio de que la belleza nunca ha sido algo absoluto e inmutable, sino que ha ido adoptando distintos rostros según la época histórica y el país: y esto es aplicable no solo a la belleza física (del hombre, de la mujer, del paisaje), sino también a la belleza de Dios, de los santos o de las ideas…

En este sentido seremos muy respetuosos con el lector. A veces mostraremos que, mientras en un mismo período histórico las imágenes de los pintores y de los escultores parecían celebrar un cierto modelo de belleza (de los seres humanos, de la naturaleza o de las ideas), la literatura celebraba otro. Es posible que algunos líricos griegos hablen de un tipo de gracia femenina que solo veremos plasmada en la pintura y en la escultura de otra época. Por otra parte, basta pensar en la estupefacción que experimentaría un marciano del próximo milenio que descubriera de repente un cuadro de Picasso y la descripción de una hermosa mujer en una novela de amor de la misma época. No entendería qué relación existe entre las dos concepciones de belleza. De ahí que de vez en cuando debamos hacer un esfuerzo y ver cómo distintos modelos de belleza coexisten en una misma época y cómo otros se remiten unos a otros a través de épocas distintas.

El proyecto y la inspiración de la obra se anticipan desde el comienzo para hacer que el lector curioso sienta de inmediato el gusto por la obra; al principio se presentan diez tablas comparativas para visualizar inmediatamente de qué modo las distintas ideas de belleza retornan y se desarrollan (tal vez transformadas) en épocas distintas y en las obras de filósofos, escritores y artistas en ocasiones muy distantes entre sí. Posteriormente, para cada época o modelo estético fundamental se presentarán junto al texto imágenes o citas relacionadas con el problema tratado, en algunos casos con una remisión destacada también en el cuerpo del texto.

Página siguiente:
Allen Jones
con Philip Castle,
Calendario Pirelli,
1973



milenio XXX a.C.

Venus de Willendorf, Viena, Kunsthistorisches Museum

milenio IV-III a.C.

Antinea, Jabbaren, Tassili

siglo IV a.C.

Venus de Cnido, copia romana de Praxíteles, Roma, Museo Nacional Romano

siglo III a.C.

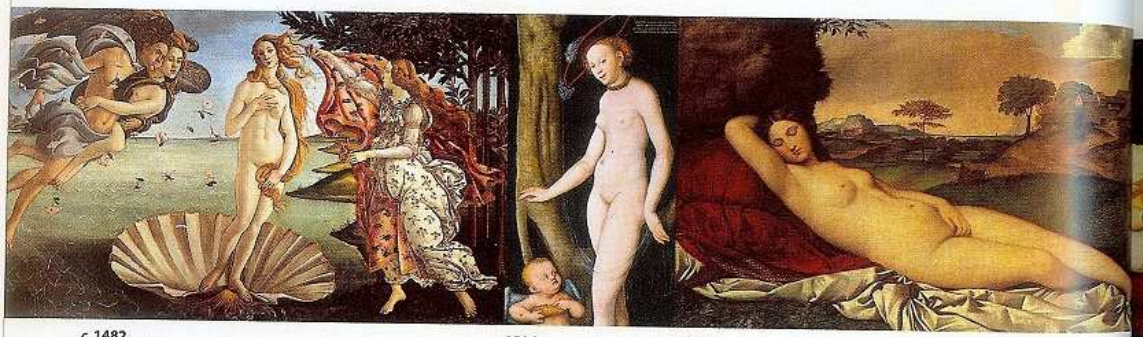
Venus agachada, París, Museo del Louvre

siglo II a.C.

Venus de Milo, París, Museo del Louvre

siglos II-I a.C.

Estatuilla de marfil de la diosa Laksmi procedente de Pompeya, Nápoles, Museo Arqueológico Nacional



c. 1482

Sandro Botticelli, *Nacimiento de Venus*, Florencia, Galería de los Uffizi

1506

Lucas Cranach, *Venus y Amor que lleva el panal de miel*, Roma, Galería Borghese

1509

Giorgione, *Venus dormida*, Dresde, Gemäldegalerie

1797-1800

Francisco de Goya y Lucientes, *Maja desnuda*, Madrid, Museo del Prado

1804-1808

Antonio Canova, *Paulina Borghese*, Roma, Galería Borghese

siglo I a.C.

Marte y Venus, casa de Marte y Venus en Pompeya, fresco. Nápoles, Museo Arqueológico Nacional

siglo IV-V

Fragmento arquitectónico con Venus que sale del mar, El Cairo, Museo Copto

c. 1360

Maestro de San Martino, *Venus adorada por seis amantes legendarios*, plato de fabricación florentina, detalle. París, Museo del Louvre

siglo XIV

Tapiz del *Apocalipsis* que representa la *Visión de la gran prostituta* (Apocalipsis 17), Angers, Castillo del rey Renato

1470-1480

Pintor anónimo de la Baja Renania, *Magia del amor*, Leipzig, Museum der bildenden Künste

1538

Tiziano, *Venus de Urbino*, Florencia, Galería de los Uffizi

1545

Agnolo Bronzino, *Alegoría de Venus*, Londres, National Gallery

1630

Pieter Paul Rubens, *Elena Fourment como Afrodita*, Viena, Kunsthistorisches Museum

1650

Diego Velázquez, *Venus del espejo*, Londres, National Gallery

1814

Jean-Auguste-Dominique Ingres, *La gran odalisca*, París, Museo del Louvre

1833

Francesco Hayez, *Magdalena penitente*, Milán, Galería Municipal de Arte Moderno

1863

Édouard Manet, *Olimpia*, París, Museo d'Orsay

VENUS DESNUDA

1892

Paul Gauguin,
Aha oe feii?,
San Petersburgo,
Ermitage

1908

Pablo Picasso,
Gran Dríada,
San Petersburgo,
Ermitage

1909

Gustav Klimt,
Salomé,
Venecia,
Galería de Arte
Moderno

c. 1920

Josephine Baker

c. 1950

Marilyn Monroe

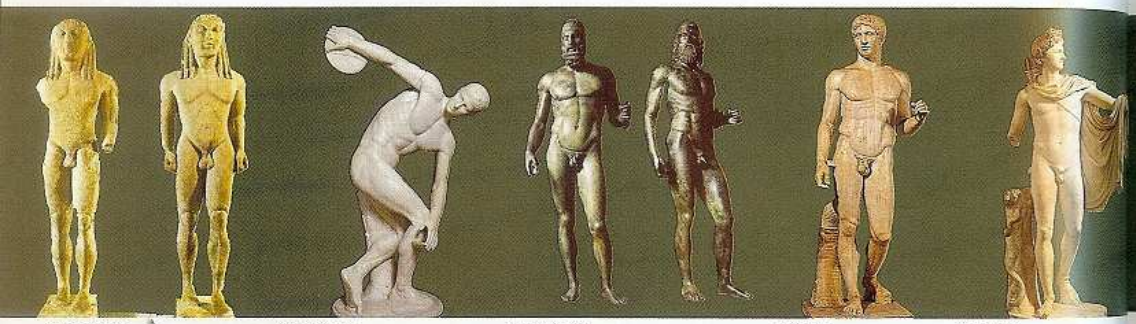
c. 1965

Brigitte Bardot

1997

Monica Bellucci
Calendario Pirelli

ADONIS DESNUDO



siglo VI a.C.

Kouros,
Atenas,
Museo Arqueológico
Nacional

470-440 a.C.

Discóbolo, copia romana
de Mirón, Roma,
Museo Nacional Romano

470-400 a.C.

Maestro de Olimpia,
Bronces de Riace,
Reggio Calabria,
Museo Nacional

440 a.C.

Doríforo, copia
romana de Policleto,
Nápoles,
Museo Arqueológico
Nacional

siglo I d.C.

Apolo de Belvedere,
Roma,
Museo Vaticano

c. 1190

Adán,
París,
Catedral de
Notre-Dame

1474

Antonello
da Messina,
San Sebastián,
Dresde,
Gemäldegalerie

1602

Caravaggio,
San Juan Bautista,
Roma,
Pinacoteca Capitolina

1615-1630

Guido Reni,
Hipómene y Atlanta
Nápoles, Museo
de Capodimonte

1792

Anne-Louis Girodet-Trioson,
El sueño de Endimión,
París, Museo del Louvre

1842

Francesco Hayez,
Sansón,
Florencia,
Galería de Arte
Moderno

1906

Pablo Picasso,
Adolescentes,
París, Museo
de l'Orangerie

1907

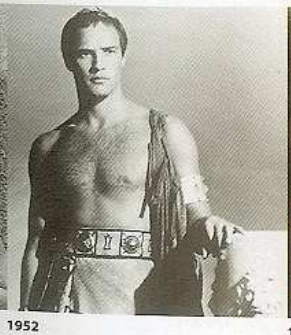
Henri Matisse,
Boceto para «La música»,
Nueva York,
Museum
of Modern Art

1923

Cayley-Robinson,
Juventud,
colección privada

1933

Johnny Weissmüller,
Tarzán, fotografía de
Frederick Cayley-Robinson

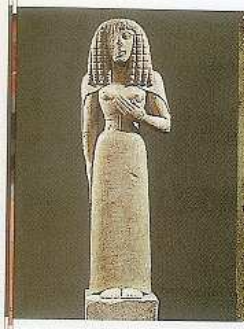


1952

Marlon Brando,
Julio César

1985

Arnold Schwarzenegger,
Comando



siglo VII a.C.

La Dama de Auxerre de procedencia cretense, París, Museo del Louvre

siglo VII a.C.

Flora, fresco de la villa de Ariadna en Stabiae, Nápoles, Museo Arqueológico Nacional

siglo VI a.C.

Koré, Atenas, Museo Arqueológico Nacional

470 a.C.

Safo y Alceo, cratera ática con figuras rojas, Munich, Staatliche Antikensammlungen

c. 1340

Juego con un capuchón, bolso bordado de confección parisina, Hamburgo, Museum für Kunst und Gewerbe

1456

Paolo Uccello, *San Jorge y el dragón*, Londres, National Gallery

1469

Francesco del Cossa, Abril, Salón de los Meses, Ferrara, Palazzo Schifanoia

1503-1506

Leonardo da Vinci, *La Gioconda*, París, Museo del Louvre

c. 1514

Rafael, *La velata*, Florencia, Palacio Pitti

1530-1535

Parmigianino, *Antea*, Nápoles, Museo de Capodimonte

c. 1540

Tiziano, *La bella*, Florencia, Galería Palatina

1606-1607

Pieter Paul Rubens, *Veronica Spinola Doria*, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle

1650

Michel Gatine, *Madame de Sévigné* de *Galerie française de femmes célèbres* (París, 1827)

1740

Jean-Étienne Liotard, *Dama francesa vestida a la turca*, Ginebra, Museo de Arte e Historia

1756

François Boucher, *Retrato de Madame Pompadour*, Munich, Alte Pinakothek

1760

Thomas Gainsborough, *Retrato de la señora Graham*, Edimburgo, National Gallery

1800

Jacques-Louis David, *Retrato de madame Récamier*, París, Museo del Louvre

1866

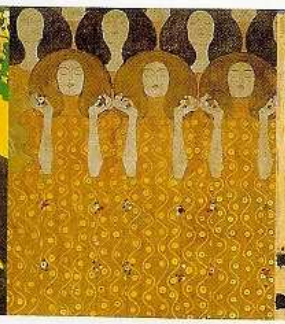
Edward Burne-Jones, *La princesa encadenada al árbol*, Nueva York, The Forbes Collection

1867

Charles-Auguste Mangin, *Safo*, Manchester Art Gallery, Bridgeman Art Library

1899

Paul Gauguin, *El mes de María*, San Petersburgo, Ermitage



1902

Gustav Klimt, *Friso de Beethoven, coro de ángeles del paraíso*, Viena, Österreichische Galerie

1910

Ferdinand Hodler, *Mujer que camina*, Colección Thomas Schmidheiny

1917

Egon Schiele, *Mujer con la pierna doblada*, Praga, Narodni Galleriet

c. 1920

Colette

1927

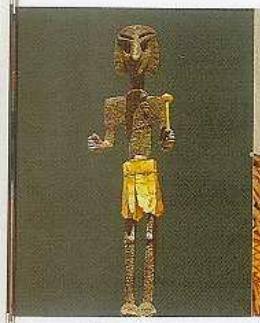
Modelo de Coco Chanel

1946

Rita Hayworth

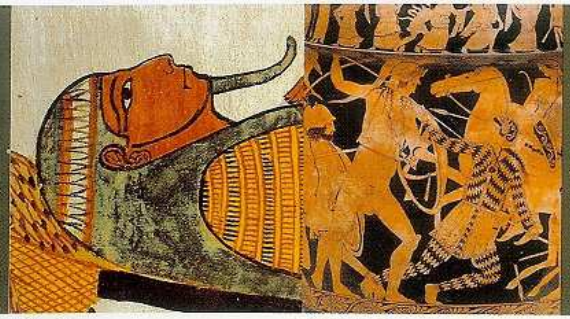
1960

Anita Ekberg en la película *La dolce vita*



2000 a.C.

Estatuilla masculina de plata, Alepo, Museo Nacional



1300 a.C.

Decoración mural egipcia que representa a Senedyem, Necrópolis de Deir el Medina

470-450 a.C.

Pintor de los Nióbidas, cratera con volutas, Nápoles, Museo Arqueológico Nacional

siglo I d.C.

Lar, Nápoles, Museo Arqueológico Nacional

siglo XIV

Miniaturista de la corte angevina, *La música y sus cultivadores*, del *De Arythmetica, de Music* de Severino Boezio, Nápo Biblioteca Nacional

1593-1594[b]

Caravaggio, *Frutero*, Roma, Galería Borghese

1609-1610

Pieter Paul Rubens, *Autorretrato con Isabel Brandt*, Munich, Alte Pinakothek

1634

Rembrandt, *Retrato de Marten Soolmans*, París, colección privada

c. 1660

Jan Cossiers, *El adivino*, San Petersburgo, Ermitage

c. 1668

Jan Vermeer, *El geógrafo*, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut

1844

Émile Deroy, *Retrato de Baudelaire*, Versalles, Museo Nacional del Castillo

1897

Giovanni Boldini, *El conde Robert de Montesquieu-Fézensac*, París, Museo d'Orsay

1901

Aubrey Beardsley, *Et in Arcadia Ego*, de *The Later Works of Aubrey Beardsley* (Londres-Nueva York, 1901). Milán, Biblioteca Nacional de Brera

c. 1947

Humphrey Bogart

1954

Marlon Brando en la película *La ley del silencio*

1360

Guariento di Arpo, *Ángeles en formación acorazados y armados*, Padua, Museo Municipal

1410-1411

Hermanos Limbourg, *Abril*, de *Las muy ricas horas del duque de Berry*, Chantilly, Museo Condé

1433

Jan Van Eyck, *Hombre con turbante rojo*, Londres, National Gallery

1500

Alberto Durero, *Autorretrato*, Munich, Alte Pinakothek

1573

El Veronés, *La comida en casa de Leví*, detalle a la izquierda, Venecia, Galería de la Academia

1720

Fra Galgario, *Retrato de caballero*, Milán, Pinacoteca Brera

1787

Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Goethe en la campiña romana*, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut

1800

Jacques-Louis David, *Napoleón en el paso del San Bernardo*, París, Malmaison

1818

Joseph Severn, *Shelley en las termas de Caracalla*, Roma, Keats Shelley Memorial House

1954

James Dean

1975

David Bowie

1989

Mick Jagger

2002

David Beckham

2002

George Clooney

2700-2300 a.C.
Cabeza de estatua femenina procedente de la isla de Keros, París, Museo del Louvre

2500 a.C.
Cabeza femenina procedente de Chafadji, Kansas City, Atkins Museum of Fine Arts

1391-1353 a.C.
Estatua de Tuya, Reino Nuevo, París, Museo del Louvre

siglo v a.C.
Antefija con forma de cabeza femenina, París, Museo del Louvre

siglo II a.C.
Retrato femenino (¿Antinoe?), París, Museo del Louvre

siglo I a.C.
Dama Flavia, Nápoles, Museo Arqueológico Nacional

siglo I a.C.
Retrato de muchacha llamada la Poetisa (¿Safo?) procedente de Pompeya, Nápoles, Museo Arqueológico Nacional

siglo V
Cabeza de la llamada «Teodora», Milán, Colección municipal del Castillo Sforza

c. 1300
Konrad von Altsetten, cazador y presa a la vez, Heidelberg, Universitätsbibliothek

siglo XV
Maestro de los retratos Baroncelli, *Retrato de María Bonciani*, Florencia, Galería de los Uffizi

1480
Piero di Cosimo, *Simonetta Vespucci*, Chantilly, Museo Condé

1485-1490
Leonardo da Vinci *Dama con armiño*, Cracovia, Czartorysky Muse

1540
Agnolo Bronzino, *Retrato de Lucrezia Panciatichi*, Florencia, Galería de los Uffizi

c. 1540
Tiziano Vecellio, *Magdalena*, Florencia, Galería Palatina

1703
Nicolas de Largillière, *La bella strasburghese* Strasburgo, Musée des Beaux-Arts

1770
Joshua Reynolds, *Las señoritas Waldegrave*, Edimburgo, National Gallery of Scotland

1782
George Romney, *Retrato de lady Hamilton como Circe*, Londres, Tate Gallery

1800
Marie Guillelmine Benoist, *Retrato de mujer negra*, París, Museo del Louvre

1820
Giuseppe Tominz, *Mujer de la familia Moscon*, Lubiana, Narodna Galerije

1860-1865
Felix Nadar, *Sarah Bernhardt*

1867
Dante Gabriel Rosetti, *Lady Lilith*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art

1922
Rina De Liguoro, *Mesalina*

1926
Louise Brooks

1929
Tamara de Lempicka, *Sankt Moritz*, Orleans, Museo de Bellas Artes

1931
Greta Garbo

1932
Greta Garbo en la película *Mata Hari*

c. 1949
Rita Hayworth

1954
Audrey Hepburn

c. 1960
Brigitte Bardot

c. 1970
Twiggy

2500-2000 a.C.

Cabeza de bronce de Akkad, Bagdad, Museo Arqueológico

siglo VII a.C.

Pintura mural del palacio del gobernador en Tell Barsip, Alepo, Museo Nacional

siglos VII-VI a.C.

Apolo de Delfos, Delfos, Museo Nacional

550 a.C.

Caballero Rampin, París, Museo del Louvre

siglo V a.C.

Cabeza de atleta, Nápoles, Museo Arqueológico Nacional, colección Astarita

c. 1645

Anton Van Dyck, *Retrato de dos caballeros ingleses*, Londres, National Gallery

1720

Fra Galgario, *Retrato de caballero con tricornio*, Milán, Museo Poldi Pezzoli

c. 1815

Thomas Lawrence, *Retrato de lord Byron*, Milán, colección privada

c. 1923

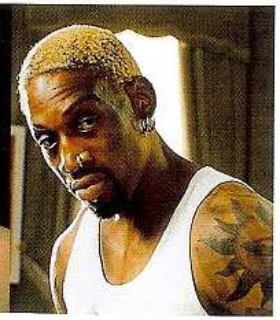
Rodolfo Valentino

1932

John Barrymore en la película *Mata Hari*

1975

John Travolta en la película *Fiebre del sábado noche*



c. 1998

Dennis Rodman

siglo V a.C.

Antinoo, Nápoles, Museo Arqueológico Nacional

1255-1265

Hermann, estatua del coro oeste de la catedral de Naumburg

siglo XIV

Miniaturista napolitano, *Caballero angevino* de *Ad Robertum Siciliae Regem*, Florencia, Biblioteca Nacional

1498

Alberto Durero, *Autorretrato con guantes*, Madrid, Museo del Prado

siglo XVI

Bartolomeo Veneto, *Retrato de caballero*, Roma, Galería Nacional de Arte Antiguo

c. 1935

Tyrone Power

1951

Marlon Brando

c. 1954

James Dean

c. 1968

Jim Morrison

1968

Jimi Hendrix

1132-1140

La Natividad, mosaico de la capilla Palatina de Palermo

siglo XII

Icono de mármol de la Virgen rezando, Mesina, Museo Regional

siglo XII

La Virgen y dos ángeles, luneta de la iglesia del monasterio de Sant'Angelo de Formis

siglo XII

Escuela florentina, *Virgen con el niño*, Florencia, Galería de los Uffizi

1285

Duccio di Buoninsegna, *Madonna Ruccellai*, Florencia, Galería de los Uffizi

1310

Giotto, *Madonna de Ognissanti*, Florencia, Galería de los Uffizi

1330

Simone Martini, *Anunciación y santos*, Florencia, Galería de los Uffizi

1410-1411

Hermanos Limbourg, *La visitación*, de *Las muy ricas horas del duque de Berry*, Chantilly, Museo Condé

1425-1430

Masolino, *Virgen de la humildad*, Florencia, Galería de los Uffizi

1441-1447

Filippino Lippi, *Coronación de la Virgen*, Florencia, Galería de los Uffizi

1450

Jean Fouquet, *Virgen con el niño*, Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten

c. 1460

Jacopo Bellini, *Virgen con el niño*, Florencia, Galería de los Uffizi

c. 1470

Hans Memling, *Virgen en el trono con el niño*, Florencia, Galería de los Uffizi

c. 1478

Hugo van der Goes, *Tríptico Portinari*, Florencia, Galería de los Uffizi

1487

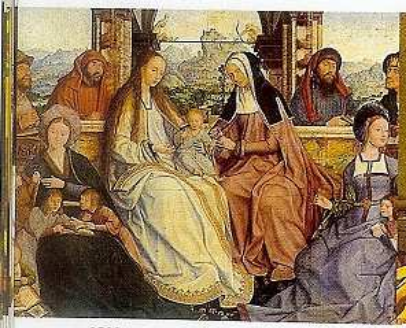
Sandro Botticelli, *Virgen de la granada*, Florencia, Galería de los Uffizi

1501-1505

Miguel Ángel, *Tondo Doni*, Florencia, Galería de los Uffizi

1504-1508

Rafael, *Virgen del pajarito*, Florencia, Galería de los Uffizi



1509

Quinten Metsijs, *Tríptico de santa Ana*, Bruselas, Museos Reales de Bellas Artes

1524-1526

Tiziano, *Pala Pesaro*, Venecia, Santa Maria dei Frari

c. 1526

Alberto Durero, *Virgen con el niño y una pera*, Florencia, Galería de los Uffizi

1532

Parmigianino, *Virgen del cuello largo*, Florencia, Palacio Pitti

c. 1604

Caravaggio, *Virgen de los peregrinos*, Roma, Sant'Agostino

c. 1686

Luca Giordano, *Virgen del rosario o del baldaquín*, Nápoles, Museo de Capodimonte

1849-1950

Dante Gabriel Rossetti, *Ecce ancilla Domini*, Londres, Tate Gallery

1894-1895

Edvard Munch, *Madonna*, Oslo, Nasjonalgalleriet

1991

Madonna (Veronica Ciccone)

siglos IX-X

Encuadernación de evangeliario, Capua, Tesoro de la Catedral

1145-1150

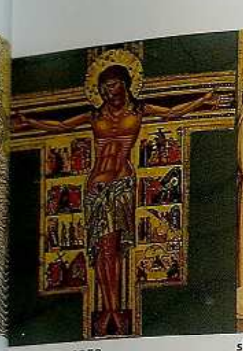
Pórtico real de la catedral de Notre-Dame en Chartres

1170

La crucifixión de la Biblia de Floreffe. Londres, British Museum

1180-1194

Bautismo de Cristo, mosaico de la catedral de Santa Maria Assunta en Monreale



c. 1350

Escuela de Luca, crucifijo con historias de la Pasión, Florencia, Galería de los Uffizi

siglo XIV

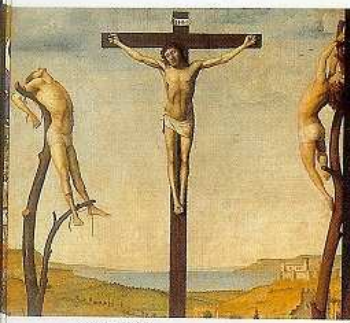
Giottino, *Piedad*, Florencia, Galería de los Uffizi

1410-1411

Hermanos Limbourg, *Bautismo de Cristo*, de *Las muy ricas horas del duque de Berry*, Chantilly, Museo Condé

1450

Piero della Francesca, *Bautismo de Cristo*, Londres, National Gallery

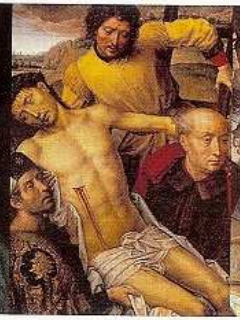


1475-1476

Antonello da Messina, *Crucifixión*, Amberes, Museo Real de Bellas Artes

1475

Antonello da Messina, *Salvator Mundi*, Londres, National Gallery



1480-1490

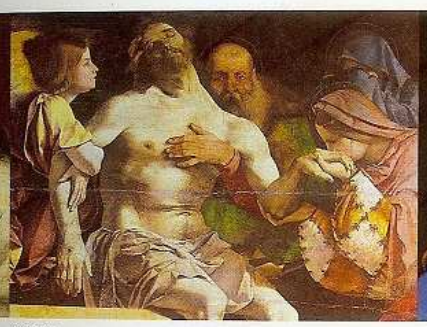
Hans Memling, *Descendimiento de la cruz*, Granada, Capilla Real

c. 1480

Andrea Mantegna, *Cristo muerto*, Milán, Pinacoteca Brera

c. 1500

Gian Francesco Maineri, *Cristo lleva la cruz*, Florencia, Galería de los Uffizi



c. 1508

Lorenzo Lotto, Políptico de Recanati, *Piedad*, Recanati, Museo Municipal

c. 1510

Cima da Conegliano, *Cristo coronado de espinas*, Londres, National Gallery

c. 1515

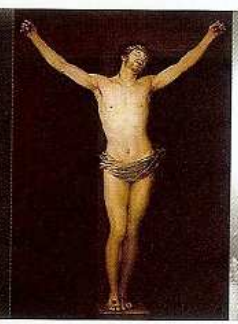
Rafael, *Transfiguración*, Roma, Pinacoteca Vaticana

1550

Agnolo Bronzino, *Descendimiento*, Florencia, Galería de los Uffizi

1625

Battistello Caracciolo, *Cristo en la columna*, Nápoles, Museo de Capodimonte



1780

Francisco de Goya y Lucientes, *Cristo crucificado*, Madrid, Museo del Prado

1973

Ted Neely, *Jesucristo Superstar*

2003

James Caviezel, *La pasión*

siglo XIV a.C.

Busto colosal de Ajenatón, Reino Nuevo, El Cairo, Museo Egipcio

siglos III-II a.C.

Mosaico de Alejandro, Nápoles, Museo Arqueológico Nacional

siglos XI-X

El emperador Justiniano con su séquito, Rávena, basílica de San Vital

c. 1000

Otón III rodeado de dignatarios eclesiásticos y civiles, Munich, Staatsbibliothek

1317

Simone Martini, *San Ludovico de Tolosa*, Nápoles, Museo de Capodimonte

1373

Niccolò da Bologna, *César en su campamento de De Bello Phasalico*, Milán, Biblioteca Trivulziana

1519

Alberto Durero, *Emperador Maximiliano I*, Viena, Kunsthistorisches Museum

c. 1530

Jean Clouet, *Retrato de Francisco I*, París, Museo del Louvre

1532-1533

Tiziano, *Carlos V en Mühlberg*, Madrid, Museo del Prado

1540b

Hans Holbein el Joven, *Retrato de Enrique VIII*, Roma, Galería Nacional de Arte Antiguo

1542

Dosso Dossi, *Alfonso I de Este*, Módena, Galería y Museo Estense

1636

Anton Van Dyck, *Carlos I a caballo*, Londres, National Gallery

1637

Anton Van Dyck, *Carlos I de caza*, París, Museo del Louvre

1641

Anton Van Dyck, *Guillermo II de Nassau-Orange*, Amsterdam, Rijksmuseum

c. 1670

Pierre Mignard, *Luis XIV coronado por la fama*, Turín, Galería Sabauda

c. 1780

Retrato del rey Jorge III, Versalles, Museo del Castillo

1806

Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Napoleón I en el trono imperial*, París, Museo del Ejército, Hôtel des Invalides

1841-1845

Edwin Landseer, *El castillo de Windsor en época moderna*, castillo de Windsor, Colección Real

c. 1845

Retrato de Luis Felipe de Orleans, Versalles, Museo del Castillo

1938

Víctor Manuel III con su hijo Humberto y su nieto Víctor

1961

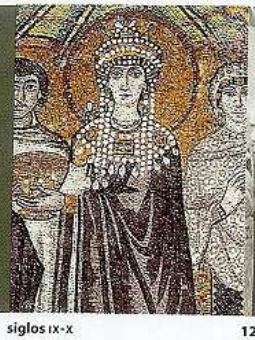
J. F. Kennedy

1974

Giovanni Agnelli

siglo XIV a.C.

Nefertiti,
Reino Nuevo,
Berlín,
Ägyptisches Museum
und Papyrussammlung



siglos IX-X

La emperatriz
Teodora con su séquito,
Rávena,
basílica de San Vital

1255-1265

Ekkehard y Utah,
estatuas del coro
de la catedral de
Naumburg

1503-1504

Michiel Sittow,
Catalina
de Aragón, Viena,
Kunsthistorisches
Museum

1536

Hans Holbein el Jove
Retrato de Jane Seym
La Haya, Mauritshuis

c. 1500

Gentile Bellini,
Catalina Cornaro
reina de Chipre,
Budapest,
Szépmüvészeti
Múzeum

c. 1955

Grace Kelly

1963

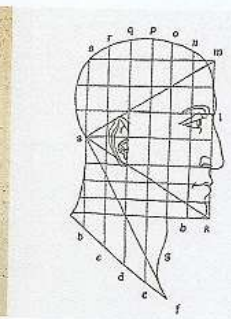
Liz Taylor como
Cleopatra

1990

Lady Diana

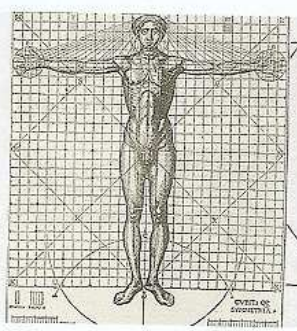
c. 1490

Leonardo da Vinci,
esquema de las
proporciones
del cuerpo humano,
Venecia,
Galería de la Academia



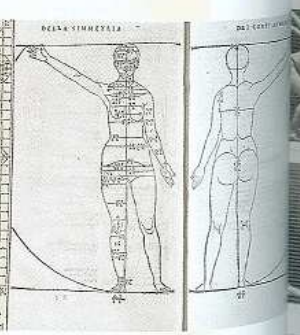
1509

Luca Pacioli,
cabeza inscrita en una
cuadrícula geométrica
del *De Divina*
Proportione, Venecia



1521

Figura vitrubiana por C. Cesariano,
Di Lucio Vitruvio Pollione:
de architectura, Milán,
Biblioteca Nacional de Brera



1528

Alberto Durero,
Tabla antropométrica
de *De la simetría de*
los cuerpos humanos

1570

Retrato de Isabel
de Inglaterra,
Siena,
Pinacoteca

1571

Francis Clouet,
Retrato de Isabel
de Austria, París,
Museo del Louvre

1633

Anton Van Dyck,
La reina Enriqueta María,
Washington,
National Gallery

c. 1650

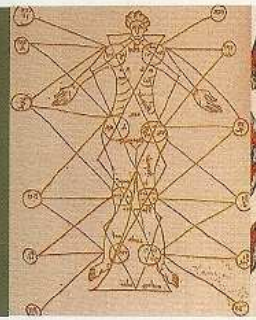
Bernardino Mei,
Antioco y Estratónice,
Siena, colección
Monte dei Paschi

siglo IV a. C.

Escuela
de Policleto,
estatua de púgil,
Roma, colección
privada BNL

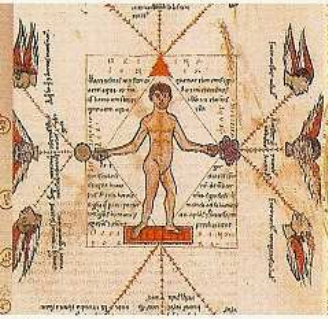
440 a.C.

Doríforo,
copia romana
de Policleto,
Nápoles,
Museo Arqueológico
Nacional



siglo XI

Humores corporales
y cualidades elementales
del hombre en relación
con el zodíaco,
España,
Burgo de Osma

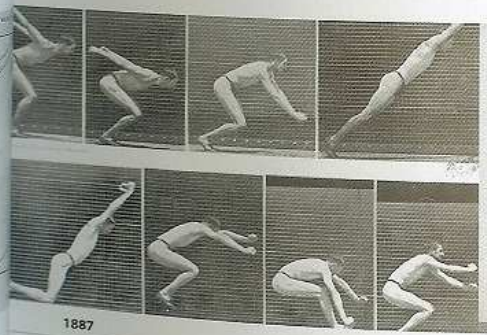


siglo XII

Vientos, elementos,
temperamentos,
de *Manuscrito*
astronómico,
Baviera

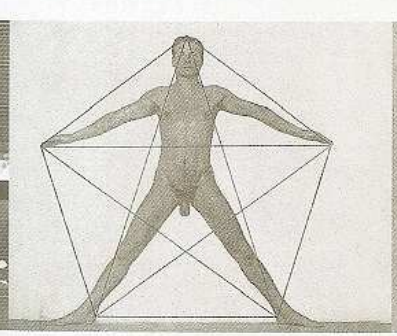
1410-1411

Hermanos Limbourg,
Homo zodiaco, de
Las muy ricas horas
del duque de Berry,
Chantilly,
Museo Condé



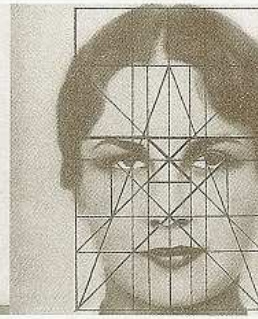
1887

Edward Muybridge,
La figura humana en movimiento



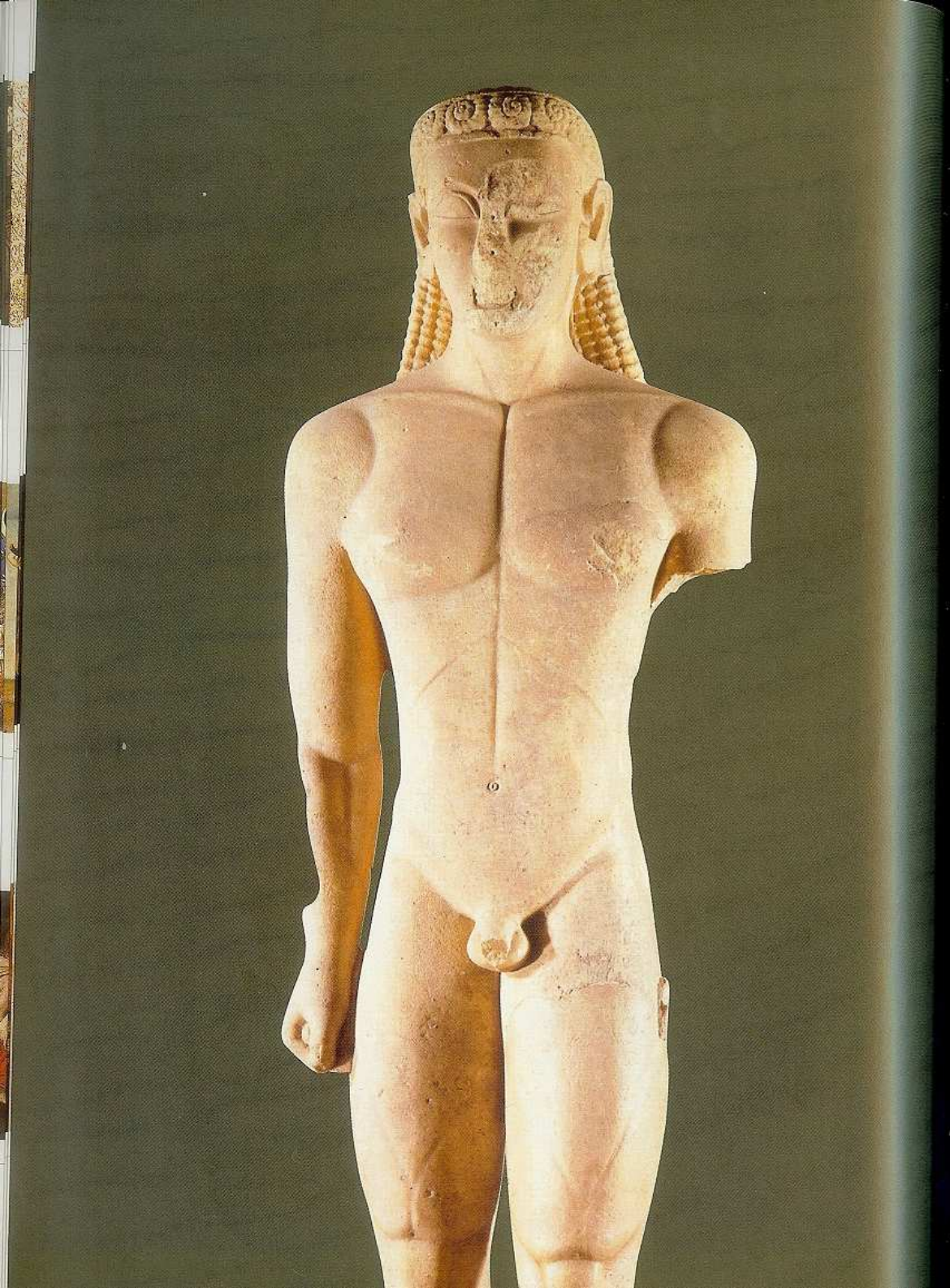
1931

Matila Ghyka,
Microcosmos de
El número de oro



1931

Matila Ghyka, *Análisis armónico*
de un rostro de *El número de oro*



Página anterior:
Kouros, siglo VI a.C., Atenas, Museo Arqueológico Nacional

El ideal estético en la antigua Grecia

1. El coro de las Musas

Cuenta Hesíodo que, en las bodas de Cadmos y Armonía celebradas en Tebas, las Musas cantaron en honor de los novios estos versos coreados inmediatamente por los presentes: «El que es bello es amado, el que no es bello no es amado». Estos conocidos versos, repetidos con frecuencia por los poetas posteriores (Teognis y Eurípides, entre otros), expresan en cierto modo la opinión general sobre la belleza entre los antiguos griegos. En efecto, en la antigua Grecia la belleza no tenía un estatuto autónomo: incluso podríamos decir que los griegos, al menos hasta la época de Pericles, carecían de una auténtica estética y de una teoría de la belleza. No es casual que casi siempre encontremos la belleza asociada a otras cualidades. Por ejemplo, a la pregunta sobre el criterio de valoración de la belleza, el oráculo de Delfos responde: «Lo más justo es lo más bello». Incluso en la edad dorada del arte griego la belleza aparece siempre asociada a otros valores, como la «medida» y la «conveniencia». A eso hay que añadir la latente desconfianza de los griegos hacia la poesía, que se hará explícita con Platón: el arte y la poesía (y, por consiguiente, la belleza) pueden alegrar la mirada o la mente, pero no están directamente relacionados con la verdad. Y no es casual que el tema de la belleza vaya asociado con tanta frecuencia a la guerra de Troya. Tampoco en Homero hallamos una definición de la belleza; no obstante, el mítico autor de la *Ilíada* ofrece una justificación implícita de la guerra de Troya, anticipando el escandaloso *Encomio de Helena*, escrito por el sofista Gorgias: **la irresistible belleza de Helena** absuelve de hecho a la propia Helena de las desgracias que ha originado. Menelao, una vez conquistada Troya, se abalanzará sobre la esposa traidora para matarla, pero su brazo armado se detiene paralizado por la visión del hermoso seno desnudo de Helena.

La irresistible belleza de Elena
Homero (siglos VIII-VII a.C.)
Ilíada, III, vv. 156-165
—No es reprensible que troyanos y aqueos
de hermosas grebas sufran prolijos males
por una mujer como esta, cuyo rostro tanto
se parece a las diosas inmortales. Pero,
aun siendo así, váyase en las naves, antes
que llegue a convertirse en una plaga
para nosotros y para nuestros hijos.
Así hablaban. Príamo llamó a Elena
y le dijo:
—Ven acá, hija querida; siéntate a mi lado
para que veas a tu anterior marido y a sus
parientes y amigos, pues a ti no te considero
culpable, sino a los dioses que promovieron
contra nosotros la luctuosa guerra de los
aqueos.

Arte y verdad
Platón (siglo IV a.C.)
República, X
—En tal caso, el arte mimético está sin duda
lejos de la verdad, según parece; y por eso
produce todas las cosas pero toca apenas
un poco de cada una, y este poco es una
imagen. Por ejemplo, el pintor, digamos,
retratará a un zapatero, a un carpintero
y a todos los demás artesanos, aunque
no tenga ninguna experiencia en estas
artes. No obstante, si es un buen pintor, al
retratar a un carpintero y mostrar su cuadro
de lejos, engañará a niños y a hombres
insensatos, haciéndoles creer que es un
carpintero de verdad. [...] La pintura y en
general todo arte mimético realiza su obra
lejos de la verdad, y [...] se asocia con
aquella parte de nosotros que está lejos
de la sabiduría y que es su querida y amiga
sin apuntar a nada sano ni verdadero.
—Absolutamente de acuerdo.
—Por consiguiente, el arte mimético
es algo inferior que, conviviendo con algo
inferior, engendra algo inferior.
—Así parece.
—¿Y esto lo decimos solo de la imitación
que concierne a la vista, o también de
la que concierne al oído, a la que llamamos
«poesía»?
—Probablemente también de esta.

Clasicismo
Johann Joachim Winckelmann
Pensamientos sobre la imitación del arte griego en la pintura y en la escultura, 1755
Al igual que los hombres, también las bellas
artes tienen su juventud, y sus inicios
son semejantes a los inicios de cualquier
artista al que solo complace lo fastuoso
y maravilloso. [...] Tal vez los primeros
pintores griegos dibujaron de un modo
parecido a como cantó su primer gran
poeta trágico. En toda acción humana
aparece en primer lugar lo impetuoso y lo
impreciso; la ponderación y la exactitud
vienen más tarde, y hace falta tiempo
para aprender a admirar esas cualidades,
que solo caracterizan a los grandes
maestros: en cambio, a los discípulos
las pasiones violentas les resultan incluso
provechosas. La noble simplicidad
y la sosegada grandeza de las estatuas
griegas constituyen el auténtico signo
característico de los escritos griegos de las
mejores épocas, esto es, de las obras
de la escuela de Sócrates; y son también
las cualidades que constituyen la peculiar
grandeza de Rafael, a la que llegó a través
de la imitación de los antiguos. Se requería
una alma bella como la suya, en un cuerpo
bello, para sentir y descubrir por primera
vez en la época moderna el auténtico
carácter de los antiguos, y para mayor
fortuna suya en aquella época en que
las almas vulgares e imperfectas todavía
son insensibles a la verdadera grandeza.

Afrodita Capitolina,
copia romana,
300 a.C., Roma,
Museo del Capitolio

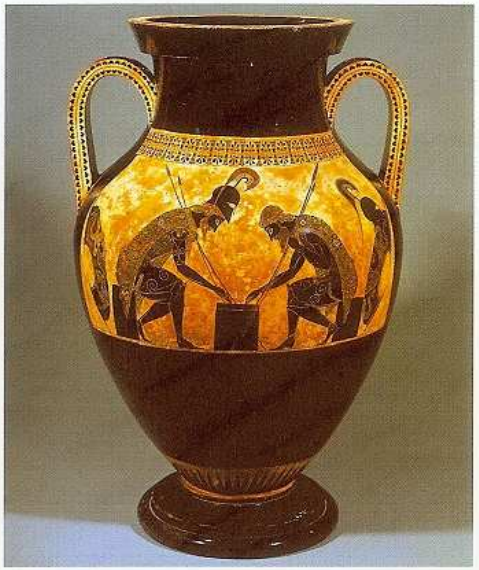
No podemos basarnos en estas y en otras alusiones a la belleza de los cuerpos, masculinos y femeninos, para afirmar que en los textos homéricos hay una comprensión consciente de la belleza. Lo mismo debemos decir respecto a los poetas líricos posteriores, entre los que —con la importante excepción de Safo— el tema de la belleza no parece relevante. Esta perspectiva originaria no puede comprenderse plenamente si se contempla la belleza con ojos modernos, como ha sucedido a menudo en las distintas épocas que han tomado por auténtica y original una representación «clásica» de la belleza que en realidad era ficticia, o producto de la proyección al pasado de una visión del mundo moderno (pensemos en el **clasicismo** de Winckelmann). La misma palabra *kalón*, que solo impropiamente puede traducirse por «bello», debe ponernos sobre aviso: ***kalón* es lo que gusta**, lo que suscita admiración y atrae la **mirada**. El objeto bello lo es

***Kalón* es lo que gusta**
Teognis (siglos VI-V)
Elegías, I, vv. 17-18
Musas y Gracias,
hijas de Zeus, vosotras que
un día en las bodas de Cadmo
cantasteis la bella canción:
«Lo que es bello es amado;
lo que no es bello no es amado».
Y se difundió en labios divinos.

Lo bello es grato siempre
Eurípides (siglo V a.C.)
Bacantes III, vv. 880-884
¿Qué es lo sabio?
¿Cuál es el más preciado
botín ofrecido por los dioses
a los humanos? ¿Acaso plantar
la mano vencedora sobre la
cabeza de nuestros enemigos?
Lo bello es grato siempre.

Eos llevando el cuerpo de su hijo Memnón, copa ática con figuras rojas, 490-480 a.C., París, Museo del Louvre

Aquiles y Ayax atentos al juego de las tabas, ánfora con figuras negras, 540 a.C., Roma, Museo del Vaticano



en virtud de su forma, que satisface los sentidos, especialmente la vista y el oído. Pero no son solo los aspectos perceptibles por los sentidos los que expresan la belleza del objeto: en el caso del cuerpo humano también desempeñan un papel importante las cualidades del alma y del carácter, que son percibidas con los ojos de la mente más que con los del cuerpo.

Así, podemos hablar de una primera comprensión de la belleza, aunque está ligada a las diversas artes que la expresan y no tiene un estatuto unitario: en los himnos la belleza se expresa en la armonía del cosmos, en poesía se expresa en el encanto que hace gozar a los hombres, en escultura en la medida proporcionada y en la simetría de las partes, en retórica en el ritmo adecuado.

Mirada
Platón (siglo IV a.C.)
Banquete, 211e

—¿Qué debemos imaginar, pues —dijo—, si le fuera posible a alguno ver la belleza en sí, pura, limpia, sin mezcla y no infectada de carnes humanas, ni de colores ni, en suma, de otras muchas frusleríias mortales, y pudiera contemplar la divina belleza en sí, específicamente única? ¿Acaso crees —dijo— que es vana la vida de un hombre que mira en esa dirección, que contempla esa belleza con lo que es necesario contemplarla y vive en su compañía? ¿O no crees —dijo— que solo entonces, cuando vea la belleza con lo que es visible, le será posible engendrar, no ya imágenes de virtud, al no estar en contacto con una imagen, sino virtudes verdaderas, ya que está en contacto con la verdad? Y al que ha engendrado y criado una virtud verdadera, ¿no crees que le es posible hacerse amigo de los dioses y llegar a ser, si algún otro hombre puede serlo, inmortal también él? Estas cosas, oh Fedro y los demás, me dijo Diotima, y yo he quedado convencido, de tal modo que busco persuadir a otros, puesto que, para alcanzar este disfrute, no se puede hallar un mejor colaborador de la naturaleza humana que Eros.

2. La belleza de los artistas

Auriga, siglo V a.C., Delfos, Museo Arqueológico

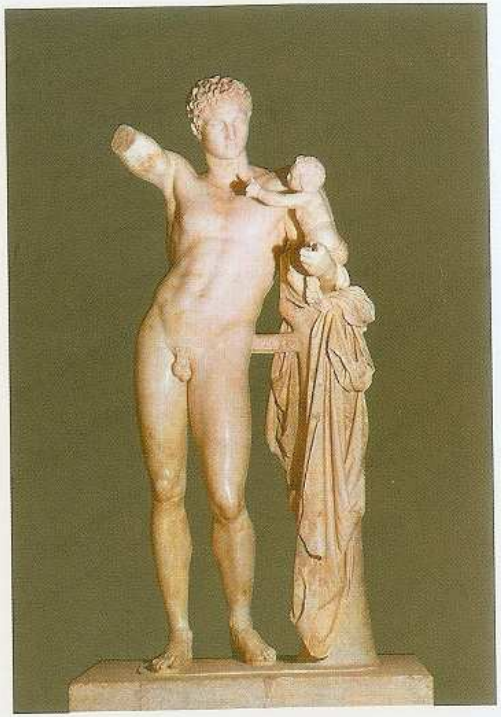
En el período de la ascensión de Atenas como gran potencia militar, económica y cultural, se crea una percepción más clara de la belleza estética. La época de Pericles, que tiene su culminación en las guerras victoriosas contra los persas, es una época de gran desarrollo de las artes, especialmente de la pintura y de la escultura. Las razones hay que buscarlas sobre todo en la necesidad de reconstruir los templos destruidos por los persas, en la exhibición orgullosa del poderío ateniense y en la protección otorgada por Pericles a los artistas. A estas causas extrínsecas hay que añadir el peculiar desarrollo técnico de las artes figurativas griegas. Respecto al arte egipcio, la escultura y la pintura griegas suponen un progreso enorme, favorecido en cierto modo por el vínculo que se establece entre arte y sentido común. Los egipcios no tenían en cuenta, en su arquitectura y en sus representaciones pictóricas, las exigencias de la vista, que quedaba subordinada a cánones establecidos de forma abstracta y respetados rígidamente. El arte griego, en cambio, pone en primer lugar la visión subjetiva.

Lucha entre centauros y lapitas, estatuas del frontón del templo de Delfos, siglo IV a.C., Delfos, Museo Arqueológico

Los pintores inventan el escorzo, que no respeta la exactitud objetiva de las bellas formas: la circularidad perfecta de un escudo puede adaptarse a la vista del espectador que, con arreglo a la perspectiva, lo ve achatado. Igualmente, en escultura se puede hablar sin duda de una búsqueda empírica que tiene como objetivo la expresión de la belleza viva del cuerpo. La generación de Fidias (muchas de cuyas obras conocemos tan solo por copias posteriores) y de Mirón y la posterior de Praxíteles practican una especie de equilibrio entre la representación realista de la belleza, en especial la de las formas humanas —se prefiere la belleza de las formas orgánicas a la de los objetos inorgánicos—, y la adhesión a un canon (*kanon*) específico, por analogía con la regla (*nómos*) utilizada en las composiciones musicales. En contra de lo que se creerá más tarde, la escultura griega no idealiza un cuerpo abstracto, sino que busca más bien una belleza ideal efectuando una síntesis de cuerpos vivos en la que se expresa una belleza psicofísica que armoniza alma y cuerpo, o bien la belleza de las formas y la bondad del espíritu: es el ideal de la ***Kalokagathía***, cuya más alta expresión la hallamos en los versos de Safo y en las esculturas de Praxíteles.
Esta belleza se expresa de la mejor manera en formas estáticas, en las que halla equilibrio y reposo un fragmento de acción o de movimiento y para las que la simplicidad expresiva resulta más adecuada que la riqueza de detalles. Sin embargo, una de las esculturas griegas más importantes constituye una grave violación de esta regla: en el ***Laocoonte*** (que corresponde al período helenístico) la escena es dinámica, descrita de forma dramática y no simplificada en absoluto por el autor. Y, de hecho, su descubrimiento, en 1506, causó estupor y desconcierto.

Página anterior:
Mirón,
Discóbolo,
460-450 a.C.,
Roma,
Museo Romano
Nacional

Fidias, relieves
del Partenón,
447-432 a.C.,
Londres,
British Museum



Arriba, a la izquierda:
Praxíteles,
Venus de Cnido,
copia romana
de un original
de Praxíteles,
375-330 a.C.,
Roma, Museo
Romano Nacional

Arriba, a la derecha:
Praxíteles,
Hermes con
el pequeño Dionisos,
copia romana
de Praxíteles,
375-330 a.C.,
Roma, Museo
Romano Nacional

Página anterior:
Laocoonte,
siglo I a.C., Roma,
Museo del Vaticano

La Kalokagathía
Safo (siglos VII-VI a.C.)
«Es la cosa más bella de la tierra,
una columna de caballeros», dice. «No,
de infantes.» «No, de naves.» Y yo pienso:
Bello es lo que se ama.
Hacerlo entender es cosa muy fácil,
para todo el mundo. Elena, que veía
la belleza de muchos, eligió como su
hombre y el mejor / a aquel que gasta la luz
de Troya: / abandonó a su hija, a sus padres,
y se fue lejos, donde quiso Cíprida,
porque lo amaba. [...]
Quien es bello lo es mientras está bajo los ojos,
quien además es bueno lo es ahora y lo será
después.

Laocoonte
Johann Joachim Winckelmann
Monumentos antiguos inéditos, I, 1767
Finalmente, la característica general y
principal de las obras maestras griegas es
una noble simplicidad y una quieta grandeza,
tanto en la posición como en la expresión.
Como la profundidad del mar que permanece
siempre inmóvil por muy agitada que esté la
superficie, la expresión de las figuras griegas,
aunque agitadas por las pasiones, muestra
siempre un alma grande y sosegada. Esta
alma, a pesar de los sufrimientos más atroces,
se manifiesta en el rostro del Laocoonte, y no
solo en el rostro. El dolor que se expresa en
cada músculo y en cada tendón del cuerpo y
que solo con mirar el vientre convulsamente
contraído, sin prestar atención al rostro ni a
otras partes, casi nos parece que sentimos,
este dolor, digo, no se expresa en absoluto
con signos de rabia en el rostro o en la
actitud. El Laocoonte no grita horriblemente
como en el canto de Virgilio: la forma de la
abertura de la boca no lo permite; en todo
caso puede salir de ella un suspiro angustioso
y oprimido como lo describe Sadoleto.
El dolor del cuerpo y la grandeza del alma
están distribuidos de igual modo por todo
el cuerpo y parecen mantenerse en equilibrio.
Laocoonte sufre, pero sufre como el Filoctetes
de Sófocles. Su sufrimiento nos llega al alma,
pero desearíamos poder soportar el dolor
como este hombre sublime lo soporta.

3. La belleza de los filósofos

El tema de la belleza es elaborado más tarde por Sócrates y Platón. El primero, según el testimonio de los ***Memorables*** de Jenofonte (sobre cuya veracidad tenemos actualmente algunas dudas, teniendo en cuenta el carácter sectario del autor), parece que quiso legitimar en el plano conceptual la práctica artística, distinguiendo al menos tres categorías estéticas distintas: la *belleza ideal*, que representa la naturaleza a través de una composición de las partes; la *belleza espiritual*, que expresa el alma a través de la mirada (como sucede en las esculturas de Praxíteles, sobre las que el escultor pintaba los ojos para hacerlos más realistas), y la *belleza útil* o funcional.

Más compleja es la postura de Platón, de la que nacerán las dos concepciones más importantes de la belleza que se han elaborado a lo largo de los siglos: la belleza como **armonía y proporción** de las partes (derivada de Pitágoras), y la belleza como **esplendor**, expuesta en el *Fedro*, que influirá en el

Memorables
Jenofonte (siglos V-IV a.C.)
Dichos memorables de Sócrates, III
Aristipo le preguntó también si conocía alguna cosa bella. «Muchas», respondió. «¿Y son todas iguales entre sí?» «No: algunas son incluso muy diferentes.» «¿Y cómo puede ser bello lo que es diferente de lo bello?» «Así, por Zeus —respondió—: un hombre bello en la lucha es diferente de uno bello en la carrera y un escudo bello en la defensa es muy diferente de un dardo bello para un lanzamiento potente y veloz.» «No hay ninguna diferencia entre esta respuesta y la anterior —observó el otro—, cuando te pregunté si conocías alguna cosa buena.» «¿Y tú crees —replicó Sócrates— que una cosa es ser bueno y otra cosa es ser bello? ¿No sabes que, respecto a las mismas cosas, todas las cosas son bellas y buenas? Antes que nada, la virtud no es buena respecto a algunas cosas y bella respecto a otras; además, los hombres se consideran bellos y buenos en relación con las mismas cosas, y, en relación con las mismas cosas, también los cuerpos de los hombres se muestran bellos y buenos, y todas las cosas en general, de las que se sirven los hombres, se consideran bellas y buenas en relación con aquello respecto a lo cual también son útiles.» «¿La caja de la basura también es bella?» «Sin duda, por Zeus: y un escudo de oro es feo, si aquella está hecha de modo adecuado a su fin y este de forma inconveniente.» «Entonces, según tú, ¿las mismas cosas son bellas y feas?» «Ciertamente —dijo—, y buenas y malas a la vez: a menudo, lo que es bueno para el hambre es malo para la fiebre y lo que es bueno para la fiebre es malo para el hambre: a menudo, lo que es bello para la carrera es feo para la lucha, lo que es bello para la lucha es feo para la carrera. Así pues, si una cosa se adecua bien a un fin, respecto a ese fin es bella y buena; fea y mala en caso contrario.»
Si a veces se entretenía con algún artista, que practicaba por razones de trabajo su arte, también le era útil. Habiéndose dirigido un día a casa de Parrasio, el pintor, hablando con él le preguntó: «Parrasio, ¿acaso la pintura no es reproducción de lo que se ve? Y en realidad, los cuerpos bajos y altos, a la sombra y a la luz, toscos y delicados, ásperos y lisos, jóvenes y viejos, los imitáis reproduciéndolos mediante los colores.» «Es cierto», dijo. «Y cuando representáis modelos de belleza, como no es fácil encontrar un hombre perfecto en todo, juntando los detalles más bellos de cada individuo, hacéis que aparezca bello el cuerpo entero.» «Así lo hacemos precisamente», dijo. «¿Y entonces? ¿Conseguís reproducir la actitud del alma extraordinariamente seductora, dulce, amable, agradable, atractiva, o no se puede imitar?» «¿Cómo se puede imitar, Sócrates, lo que no tiene proporción de partes, ni color, ni cosa alguna de las que acabas de enumerar, y no es visible en modo alguno?» «Sin embargo —respondió Sócrates—, ¿no puede el hombre mirar a alguien con simpatía o enemistad?» «Creo que sí», dijo. «¿Y todo esto no se puede traducir en la expresión de los ojos?» «Sin duda.» «¿Y te parece que tienen la misma expresión en el rostro los que se interesan por el bien y el mal de los amigos que los que no se interesan?» «Ciertamente no, por Zeus: el que se interesa tiene una expresión contenta cuando los amigos están bien, y una expresión sombría cuando están mal.» «Así pues, ¿se puede reproducir también esto?» «¡Por supuesto! Y también la magnificencia, la liberalidad, la mezquindad, la bajeza, la templanza, la prudencia, la insolencia y la vulgaridad se traslucen en el rostro y en la actitud del hombre, ya esté quieto o en movimiento.» «Es cierto.» «¿Entonces se pueden imitar?» «¡Por supuesto!» «¿Y crees que se contempla con más agrado el que deja entrever características bellas, buenas y amables, o el que deja entrever características feas, malvadas y odiosas?» «¡Oh, hay una buena diferencia, Sócrates!»
Fue un día a casa de Clitón, el escultor, y conversando con él le dijo: «Clitón, que tus corredores, luchadores, púgiles y pancraciastas son bellos, lo veo y lo sé, pero el elemento que más seduce a los hombres a través de la vista, esto es, que tus estatuas estén tan llenas de vida, ¿cómo lo consigues?». Y como Clitón, que se había quedado turbado, no respondió inmediatamente, dijo: «¿No es modelando tus obras sobre formas de los seres vivos como haces que parezcan más animadas?». «Sin duda», respondió. «¿Y no es reproduciendo cuidadosamente las distintas partes del cuerpo en las distintas posturas, esto es, agachadas o levantadas, contraídas o estiradas, rígidas o relajadas, como haces que tus estatuas parezcan más semejantes a criaturas vivas y más seductoras?» «¡Por supuesto!» «¿Y la exacta imitación de lo que sucede a los cuerpos en movimiento no produce un placer agradable en quien lo observa?» «Es natural.» «¿No deben, pues, reproducirse también los ojos amenazadores de los combatientes, no debe imitarse la mirada de los vencedores llenos de alegría?» «Sin duda.» «Así pues, el escultor debe reproducir a través de la forma exterior la actividad del alma.»

Armonía y proporción
Platón (siglos V-IV a.C.)
Timeo, V
Como el Dios quería asemejarlo lo más posible al más bello y absolutamente perfecto de los seres inteligibles, lo hizo un ser viviente visible y único con todas las criaturas vivientes que por naturaleza le son afines dentro de sí. [...] El vínculo más bello es aquel que puede lograr que él mismo y los elementos por él vinculados alcancen el mayor grado posible de unidad. La proporción es la que por naturaleza realiza esto de la manera más perfecta.

Resplandor
Platón (siglos V-IV a.C.)
Fedro, XXX
De la justicia, pues, y de la sensatez y de cuanto hay de valioso para las almas no

Leonardo da Vinci, *Ycocedron abscisus solidus* y *Septuaginta duarum basium vacum*, sólidos platónicos del *De Divina proportione* de Luca Pacioli, 1509, Milán, Biblioteca Ambrosiana

pensamiento neoplatónico. Para Platón, la belleza tiene una existencia autónoma, distinta del soporte físico que accidentalmente la expresa; no está vinculada, por tanto, a uno u otro objeto sensible, sino que resplandece en todas partes.

La belleza no corresponde a lo que se ve (de hecho, era célebre la fealdad externa de Sócrates, cuya belleza interior, en cambio, resplandecía). Puesto que el cuerpo es para Platón una caverna oscura que aprisiona el alma, la visión sensible ha de ser superada por la visión intelectual, que exige el aprendizaje del arte dialéctico, esto es, de la filosofía. No a todos les es dado, pues, captar la verdadera belleza. En compensación, el arte propiamente dicho es una falsa copia de la auténtica belleza y como tal no es educativo para los jóvenes: es mejor, por tanto, expulsarlo de las escuelas y sustituirlo por la **belleza de las formas geométricas**, basada en la proporción y en una concepción matemática del universo.

queda resplandor alguno en las imitaciones de aquí abajo, y solo con esfuerzo y a través de órganos poco claros les es dado a unos pocos, apoyándose en las imágenes, intuir el género de lo representado. Pero ver el fulgor de la belleza se pudo entonces, cuando con el coro de bienaventurados teníamos a la vista la divina y dichosa unión, al seguir nosotros el cortejo de Zeus, y otros el de otros dioses, como iniciados que éramos en esos misterios, que es justo llamar los más llenos de dicha, y que celebramos en toda nuestra plenitud y sin padecer ninguno de los males que, en tiempo venidero, nos aguardaban. Plenas y puras y serenas y felices las visiones en las que hemos sido iniciados, y de las que, en su momento supremo, alcanzábamos el brillo más límpido, límpidos también nosotros, sin el estigma que es toda esta tumba que nos rodea y que llamamos cuerpo, prisioneros en él como una ostra.

Belleza de las formas geométricas
Platón (siglos V-IV a.C.)
Timeo, 55e-56c
Pero ahora debemos dejar esto de lado, y atribuyamos los tipos de figuras que acaban de surgir en el discurso al fuego, tierra, agua y aire. Asignemos, pues, la figura cúbica a la tierra, puesto que es la menos móvil de los cuatro tipos y la más maleable de entre los cuerpos y es de toda necesidad que tales cualidades las posea el elemento que tenga las caras más estables. Entre los triángulos supuestos al comienzo, la superficie de lados iguales es por naturaleza más segura que la de lados desiguales y la superficie cuadrada formada por dos equiláteros está sobre su base necesariamente de forma más estable que un triángulo, tanto en sus partes como en el conjunto. Por tanto, si atribuimos esta figura a la tierra salvamos el discurso probable, y, además, de las restantes, al agua, la que con más dificultad se mueve; la más móvil, al fuego y la intermedia, al aire. [...] Debemos pensar que todas estas cosas son en verdad tan pequeñas que los elementos individuales de cada clase nos son invisibles por su pequeñez, pero cuando muchos se aglutinan, se pueden observar sus masas y, también, que en todas partes Dios adecuó la cantidad, movimientos y otras características de manera proporcional y que todo lo hizo con la exactitud que permitió de buen grado y obediente la necesidad.

Página anterior:
Apolo de Belvedere,
copia romana
del original del
siglo IV a.C., siglo I,
Roma, Museo del
Vaticano

Apolíneo y dionisíaco

1. Los dioses de Delfos

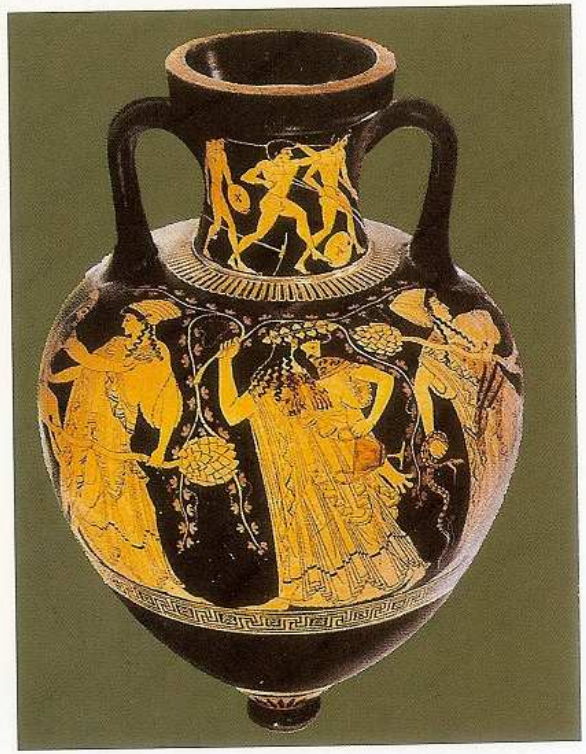
Según la mitología, Zeus habría asignado una medida apropiada y un justo límite a todos los seres: el gobierno del mundo coincide así con una armonía precisa y mensurable, expresada en las cuatro frases escritas en los muros del templo de Delfos: «Lo más exacto es lo más bello», «Respeta el límite», «Odia la *hybris* (insolencia)», «De nada demasiado». En estas reglas se basa el sentido general griego de la belleza, de acuerdo con una visión del mundo que interpreta el orden y la armonía como aquello que pone un límite al «bostezante Caos» de cuya garganta brotó, según Hesíodo, el mundo. Es una visión que cae bajo la protección de **Apolo**, que efectivamente está representado entre las Musas en el frontón occidental del templo de Delfos

Apolo y las musas,
vaso con figuras rojas,
500 a.C.,
San Petersburgo,
Ermitage

Página anterior:
Lisipo,
Estatuilla de Alejandro cazador,
300-250 a.C.,
Roma,
Museo de Villa Giulia

Pero en el mismo templo (que se remonta al siglo IV a.C.), en el frontón oriental opuesto, está representado Dionisos, dios del caos y de la desenfrenada infracción de todas las reglas.
Esta presencia conjunta de dos divinidades antitéticas no es casual, aunque no ha sido tratada hasta Nietzsche, en la edad moderna. En general, expresa la posibilidad, siempre presente y periódicamente reconocida como verdadera, de una irrupción del caos en la bella armonía. Más concretamente, se expresan algunas antítesis significativas que permanecen sin resolver en la concepción griega de la belleza, que resulta ser mucho más compleja y problemática de lo que indican las simplificaciones efectuadas por la tradición clásica.

Apolo
Friedrich Wilhelm Nietzsche
El origen de la tragedia, I, 1872
Y podríamos así aplicar a Apolo, en un sentido excéntrico, las palabras de Schopenhauer sobre el hombre envuelto en el velo de Maia (*El mundo como voluntad y como representación*, I): «Como un pescador en un esquife, tranquilo y lleno de confianza en su frágil embarcación, en medio de un mar desencadenado, que, sin límites y sin obstáculos, eleva y abate, mugiendo, montañas de olas espumosas, el hombre individual, en medio de un mundo de dolores, permanece impasible y sereno, apoyado con confianza en el *principium individuationis*».



Pintor de Kleofrades,
Dionisio entre sátiros y ménades, ánfora de figuras rojas,
500-495 a.C.,
Munich, Staatliche Antikensammlungen

Fauno Barberini, 220 a.C., Munich, Staatliche Antikensammlungen

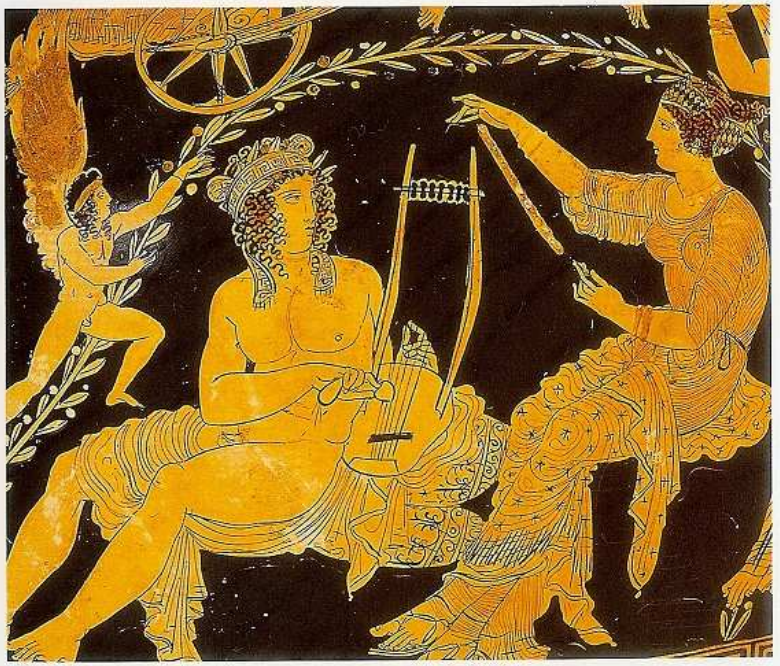
Una primera antítesis es la que se produce entre belleza y percepción sensible. En efecto, si la belleza es perceptible aunque no completamente, porque no toda ella se expresa en formas sensibles, se abre una peligrosa incisión entre apariencia y belleza: incisión que los artistas intentarán mantener entreabierta, pero que un filósofo como Heráclito descubrirá en toda su amplitud, afirmando que la belleza armónica del mundo se manifiesta como desorden casual.
La segunda antítesis enfrenta sonido y visión, las dos formas de percepción privilegiadas por los griegos (probablemente porque, a diferencia del olor y del sabor, se pueden reducir a medidas y órdenes numéricos): aunque se reconozca a la música el privilegio de expresar el alma, solo a las **formas visibles** se aplica la definición de bello (*kalón*) como «lo que agrada y atrae». Así pues, desorden y música constituyen una especie de lado oscuro de la belleza apolínea armónica y visible, y como tales se incluyen en la esfera de acción de Dionisos.
Esta diferencia se entiende si se tiene en cuenta que una estatua debía representar una «idea» (y, por tanto, suponía una contemplación detenida), mientras que la música se interpretaba como algo que suscita pasiones.

Formas visibles
Friedrich Wilhelm Nietzsche
El origen de la tragedia, I, 1872
Podría decirse de Apolo que tiene la inquebrantable confianza en este principio y la tranquila seguridad de quien está penetrado de él, y hasta podríamos encontrar en Apolo la imagen divina y espléndida del *principium individuationis*, en cuyos gestos y miradas nos habla toda la alegría y la sabiduría de la «apariencia», al mismo tiempo que su belleza.

2. De los griegos a Nietzsche

Un aspecto posterior de la antítesis entre Apolo y Dionisos se refiere a la oposición distancia/proximidad. En efecto, el arte griego y el occidental en general, a diferencia de ciertas formas artísticas orientales, dan mucha importancia a la distancia correcta de la obra, con la que no se entra en contacto directo: en cambio, las esculturas japonesas se tocan, y con un mandala tibetano de arena se interactúa. La belleza griega es expresada, pues, por los sentidos que permiten mantener la distancia entre el objeto y el observador: vista y oído más que tacto, gusto u olfato. Pero las formas perceptibles por el oído, como la música, despiertan sospechas debido a la implicación que se produce en el ánimo del espectador. El ritmo de la música remite al fluir perenne (y disarmónico, porque carece de límites) de las cosas.

Pintor de Medias
Hydria, Rapto de las hijas de Leucipo por los dióscuros (detalle), c. 410, Londres, British Museum



Este es básicamente el punto central de la lectura de Nietzsche de la antítesis entre apolíneo y dionisíaco, más allá de sus ingenuidades juveniles (por otra parte reconocidas por el autor) y de algunos atrevimientos justamente censurados por los filólogos. La armonía serena, entendida como orden y medida, se expresa en lo que Nietzsche llama **«belleza apolínea»**. Pero esta belleza es al mismo tiempo una pantalla que pretende borrar la presencia de una **belleza dionisíaca**, perturbadora, que no se expresa en las formas aparentes, sino más allá de las apariencias. Se trata de una belleza alegre y peligrosa, totalmente contraria a la razón y representada a menudo como posesión y locura: es el lado nocturno del apacible cielo ático, que se puebla de misterios iniciáticos y de oscuros ritos sacrificiales, como los misterios eleusinos y los ritos dionisíacos. Esta belleza nocturna y perturbadora permanecerá oculta hasta la época moderna (véase capítulo XIII), para configurarse entonces como el depósito secreto y vital de las expresiones contemporáneas de la belleza, tomándose la revancha de la bella armonía clásica.

Página siguiente:
Sileno con dos sátiros,
friso de los Misterios dionisíacos, siglo I a.C.,
Pompeya,
Villa dei Misteri

Belleza apolínea
Friedrich Wilhelm Nietzsche
El origen de la tragedia, III, 1872
La «ingenuidad» homérica no debe ser comprendida sino como la completa victoria de la ilusión apolínea: una ilusión semejante a las sugeridas tan frecuentemente por la Naturaleza para conseguir sus fines. El verdadero designio está disimulado bajo una apariencia engañosa: nosotros tendemos los brazos hacia esta imagen y, por nuestra ilusión, la Naturaleza alcanza sus fines. Entre los griegos, la «Voluntad» quería completarse a sí misma en la transfiguración del genio por el arte; para glorificarse era preciso que las criaturas de esta «Voluntad» se sintiesen ellas mismas dignas de ser glorificadas; era preciso que se reconociesen en una esfera superior, sin que la perfección de este mundo ideal obrase como una coacción o como un reproche. Y esta es la esfera de belleza, en la que ellos veían en los olímpicos su propia imagen. Con la ayuda de este espejismo de belleza, la «Voluntad» helénica combatía esta aptitud para el sufrimiento, esta filosofía del mal y del dolor, cualidades correlativas de todo instinto artístico; y como monumento de su victoria, se yergue ante nosotros Homero, el artista ingenuo.

Belleza dionisíaca
Friedrich Wilhelm Nietzsche
El origen de la tragedia, XVI, 1872
«Creemos en la vida eterna», proclama la tragedia; mientras que la música es la Idea inmediata de esta vida. El arte plástico persigue un fin muy diferente; aquí Apolo triunfa sobre el sufrimiento del individuo con ayuda de la glorificación radiante «de la eternidad de la apariencia»; aquí la belleza se sobrepone al mal inherente a la vida; el dolor es, en cierta medida, suprimido falazmente de los rasgos de la Naturaleza. En el arte dionisíaco y en su simbolismo trágico esta misma Naturaleza nos habla con una voz no disfrazada, con su verdadera voz, y nos dice: «¡Sed como soy yo! ¡Entre la perpetua metamorfosis de las apariencias, la madre primordial, la eterna creadora, la impulsión de vida eternamente coactiva, desarrollándose eternamente en esta diversidad de la apariencia!».

Capítulo III

La belleza como proporción y armonía

1. El número y la música

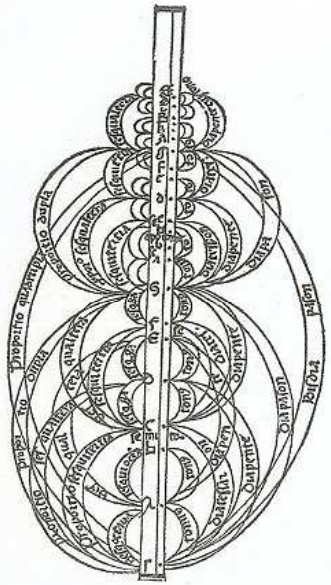
Según el sentido común, juzgamos bella una cosa bien proporcionada. Eso explica por qué desde la antigüedad la belleza se identificó con la proporción, aunque hay que recordar que en la definición común de la belleza, en el mundo griego y latino, el deleite del color (y de la luz) también se unía siempre a la proporción.

Cuando en la Grecia antigua los filósofos llamados presocráticos —Tales, Anaximandro y Anaximenes, entre los siglos VII y VI a.C.— comienzan a discutir cuál es el principio de todas las cosas (y afirman que el origen de la realidad está en el agua, en el infinito originario o en el aire), pretenden dar una definición del mundo como un todo ordenado y gobernado por una sola ley. Esto significa además pensar en el mundo como en una forma, y los griegos perciben con claridad la identidad entre forma y belleza. No obstante, será Pitágoras con su escuela quien, a partir del siglo VI a.C., afirmará estas cosas de manera explícita y comenzará a estrechar los vínculos entre cosmología, matemáticas, ciencia natural y estética.

Pitágoras (que probablemente durante sus viajes entró en contacto con las reflexiones matemáticas de los egipcios) es el primero en sostener que el principio de todas las cosas es el número. Los pitagóricos sienten una especie de terror sagrado ante el infinito y todo aquello que no puede reducirse a un límite, y por eso buscan en el número la regla capaz de limitar la realidad, de proporcionarle orden e inteligibilidad. Con Pitágoras nace una visión estético-matemática del universo: las cosas existen porque están **ordenadas**, y están ordenadas porque en ellas se cumplen leyes matemáticas, que son a la vez condición de existencia y de belleza.

Los pitagóricos son los primeros en estudiar las **relaciones matemáticas**

Página anterior: Rabano Mauro, *Los cuatro elementos, las cuatro estaciones, cuatro regiones del mundo, cuatro cuartos del mundo… se disponen en forma de cruz y se santifican en ella*, de *Laudibus Sanctae Crucis* (detalle), siglo IX, Amiens, Biblioteca Municipal ms. 223 F, fol. 10 vº



Franchino Gaffurio, *Tabla*, de *Theorica Musicae*, 1492, Milán, Biblioteca Nacional de Brera

Número
Filolao (siglo V a.C.)
Fragmentos de los presocráticos, D44B4
Todas las cosas que se conocen tienen un número: sin el número no sería posible conocer o pensar nada.

Orden
Pitágoras (siglos VI-V a.C.)
de *Vidas de los filósofos* de Diógenes Laercio
La virtud es armonía y también la salud y cualquier bien y la divinidad. Por consiguiente, también todas las cosas están formadas según armonía.

Relaciones matemáticas
Teón de Esmirna (siglos II-I a.C.)
Fragmentos de los presocráticos, D47A19a
Eudoxo y Arquitas consideraban que las relaciones que constituyen los acordes se podían expresar en números: y pensaban que tales relaciones consisten en movimientos, y que el movimiento rápido da el sonido agudo como el que bate el aire continua y rápidamente, y que el lento da el sonido grave, como el que es menos veloz.

Sonidos musicales
Teón de Esmirna (siglos II-I a.C.)
Fragmentos de los presocráticos, D18A13
Laso de Hermión, según dicen, y el pitagórico Hippasos de Metaponto se servían de la velocidad y de la lentitud de los movimientos de los que derivan los acordes… Transfirió a los vasos estas relaciones numéricas. Dispuso dos vasos, ambos del mismo tamaño y de la misma forma, dejó uno completamente vacío y llenó el otro de líquido hasta la mitad: al golpear a ambos obtenía el acorde de octava. Y dejando de nuevo uno de los vasos vacío y llenando el otro solo la cuarta parte, haciéndolos sonar obtenía el acorde de cuarta, y luego el acorde de quinta llenando la tercera parte, porque la relación de los vacíos era en la octava de dos a uno, en la quinta de tres a dos y en la cuarta de cuatro a tres.

Proporción
Buenaventura de Bagnorea (siglo XIII)
Itinerarium mentis in Deum, II, 7
Todas las cosas son, por tanto, bellas y en cierto sin modo agradables; y no hay belleza ni deleite sin proporción, y la proporción se halla en primer lugar en los números: es necesario que todas las cosas tengan una proporción numérica y, por consiguiente, «el número es el modelo principal en la mente del Creador» y el rastro principal que, en las cosas, conduce a la sabiduría. Ese rastro, siendo evidentísimo a todos y cercanísimo a Dios, nos conduce, por así decir, a Dios por medio de sus siete diferencias y nos lo da a conocer en todas las cosas corpóreas y sensibles, mientras aprendemos que las cosas tienen una proporción numérica, experimentamos deleite en esa proporción numérica y juzgamos de manera irrefutable en virtud de las leyes que la regulan.

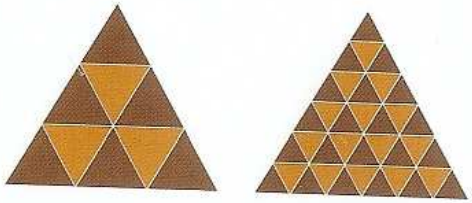
Modos musicales
Boecio (480-526)
De musica, I, 1
Nada es más propio de la naturaleza humana que abandonarse a los dulces modos y ser irritada por los modos contrarios; y esto no se refiere solo en los individuos a ciertas inclinaciones o a ciertas edades, sino que afecta a todas las tendencias; los muchachos, los jóvenes y hasta los viejos se ven afectados de forma tan natural y tan espontánea por la música que puede decirse que ninguna edad es ajena al placer del dulce canto. De ahí que se reconozca que con razón dijo Platón que el alma del mundo fue compuesta con conveniencia musical. En efecto, puesto que por lo que está convenientemente armonizado en nosotros percibimos en los sonidos lo que está armónicamente compuesto y con ello nos deleitamos, comprendemos que nosotros mismos estamos hechos a semejanza de esto. Amiga es, en efecto, la semejanza; odiosa y contraria es la disparidad.

regulan los **sonidos musicales**, las proporciones en las que se basan los intervalos, la relación entre la longitud de una cuerda y la altura de un sonido. La idea de la armonía musical se asocia estrechamente a cualquier regla para la producción de lo bello. Esta idea de la **proporción** se desarrolla a lo largo de toda la antigüedad y se transmite a la Edad Media a través de la obra de Boecio, entre los siglos IV y V d.C. Boecio recuerda que en cierta ocasión Pitágoras observó que los martillos de un herrero al golpear sobre el yunque producían sonidos distintos, y se dio cuenta de que las relaciones entre los sonidos de la gama así obtenida eran proporcionales al peso de los martillos. Y no solo eso: Boecio recuerda que los pitagóricos sabían que los distintos **modos musicales** influyen de manera diversa en la psicología de las personas, y hablaban de ritmos duros y ritmos suaves, ritmos adecuados para educar vigorosamente a los muchachos y ritmos blandos y lascivos. Pitágoras había calmado y devuelto la conciencia a un adolescente ebrio haciéndole escuchar una melodía de modo hipofrigio en ritmo espondaico (ya que el modo frigio le estaba sobreexcitando). Los pitagóricos, que calmaban con el sueño las preocupaciones cotidianas, se dormían al son de determinadas cantilenas; una vez despiertos, se liberaban del sopor del sueño con otras modulaciones.

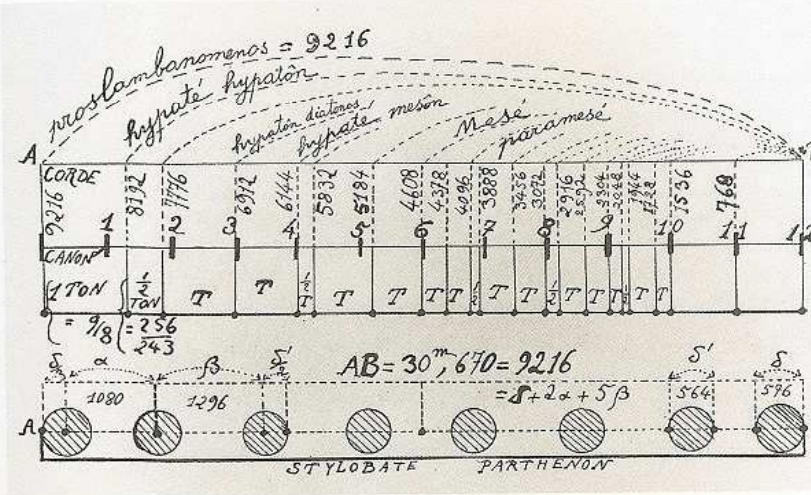
Franchino Gaffurio, *Los experimentos de Pitágoras sobre las relaciones entre los sonidos*, de *Theorica Musicae*, 1492, Milán, Biblioteca Nacional de Brera

2. La proporción arquitectónica

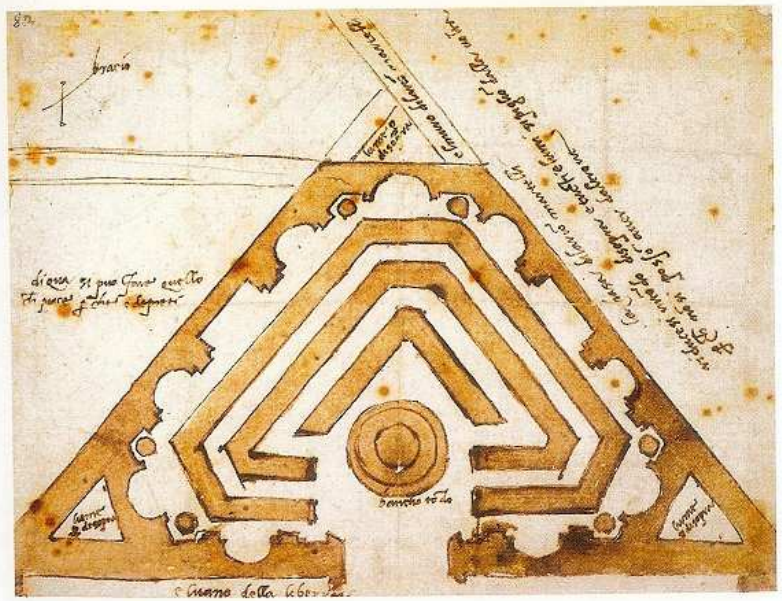
Las relaciones que regulan las dimensiones de los templos griegos, los intervalos entre las columnas o las relaciones entre las distintas partes de la fachada corresponden a las mismas relaciones que regulan los intervalos musicales. La idea de pasar del concepto aritmético de número al concepto geométrico espacial de relaciones entre distintos puntos es pitagórica. La *tetraktys* es la figura simbólica por la que realizan los juramentos, y en la que se condensa de forma perfecta y ejemplar la reducción de lo numérico a lo espacial, de lo aritmético a lo geométrico. Cada uno de los lados de este triángulo está formado por cuatro puntos y en el centro hay un solo punto, la unidad, de la que se generan todos los otros números. El cuatro se convierte así en sinónimo de fuerza, de justicia y de solidez; el triángulo formado por tres series de cuatro números es y se mantiene como símbolo de igualdad perfecta. Los puntos que forman el triángulo sumados entre sí dan el número diez, y con los diez primeros números se pueden expresar todos los números posibles. Si el número es la esencia del universo, en la *tetraktys* (o década) se condensan toda la sabiduría universal, todos los números y todas las operaciones numéricas posibles. Si se siguen determinando los números según el modelo de la *tetraktys*, alargando la base del triángulo, se obtienen progresiones numéricas en las que se alternan los números pares (símbolo del infinito, porque es imposible identificar en ellos un punto que divida la línea de puntos en dos partes iguales) y los números impares (finitos, porque la línea siempre tiene un punto central que separa un número igual de puntos). Ahora bien, a estas armonías aritméticas corresponderán también armonías geométricas, y el ojo podrá enlazar constantemente estos puntos en una serie indefinida y encadenada de



Construcción de la *tetraktys* pitagórica. El punto central es equidistante de los puntos que forman el triángulo equilátero de la década. Siguiendo la serie desde cada punto se obtiene una retícula potencialmente infinita sobre la que se inscribe una serie también infinita de triángulos equiláteros idénticos



Matila C. Ghyka, *Relación entre la gamma pitagórica y los intervalos entre columnas de los templos griegos* (Partenón), de *El número de oro*, París, 1931

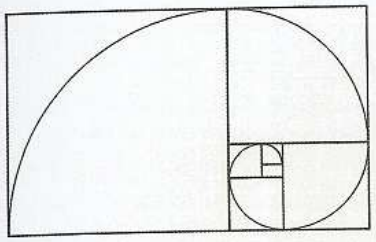


Michelangelo Buonarroti, *Estudio para la sala de los libros raros de la biblioteca Médicis*, c. 1516, Florencia, Casa Buonarroti

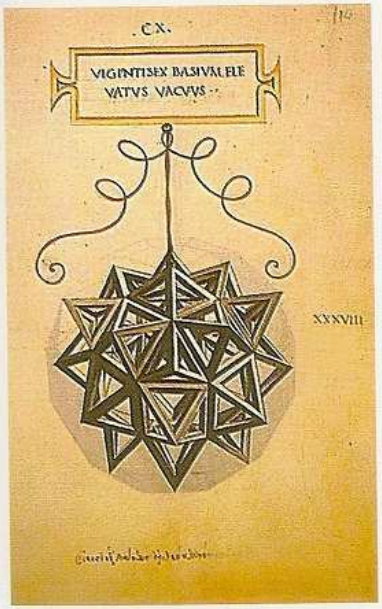
Jacopo de' Barbari, *Retrato de fray Luca Pacioli y un joven desconocido*, c. 1495, Nápoles, Museo de Capodimonte

triángulos equiláteros perfectos. Esta **concepción matemática** del mundo la encontraremos también en Platón y, sobre todo, en el diálogo *Timeo*. Entre el Humanismo y el Renacimiento, épocas en que se produce un retorno del platonismo, los cuerpos regulares platónicos son estudiados y celebrados precisamente como modelos ideales por Leonardo, en el *De perspectiva pingendi* de Piero della Francesca, en el *De divina proportione* de Luca Pacioli, y en el *Tratado de las proporciones del cuerpo humano* de Durero. La divina proporción de la que habla Pacioli es la sección áurea, la relación que se establece en un segmento AB cuando, dado un punto C de división, AB es a AC como AC es a CB. El *De architectura* de Vitrubio (siglo I a.C.) transmitirá instrucciones, tanto a la Edad Media como al Renacimiento, para la realización de proporciones arquitectónicas óptimas. Tras la invención de la imprenta, se harán numerosas ediciones de su obra, con diagramas y dibujos cada vez más rigurosos.

La sección áurea como principio del rectángulo armónico. Se ha descubierto que esta relación también es el principio del crecimiento de algunos organismos y está en la base de muchísimas composiciones arquitectónicas y pictóricas. Se considera «perfecto» porque es potencialmente reproducible hasta el infinito



Concepción matemática
Platón (siglos V-IV a.C.)
Timeo 53d-55c
Ciertamente, debemos explicar cuáles serían los cuatro cuerpos más perfectos, que, aunque disímiles entre sí, podrían nacer unos de otros cuando se desintegran. En efecto, si lo logramos, tendremos la verdad acerca del origen de la tierra y el fuego y de sus medios proporcionales. Pues no coincidiremos con nadie en que hay cuerpos visibles más bellos que estos, de los que cada uno representa un género particular. Debemos, entonces, esforzarnos por componer estos cuatro géneros de cuerpos de extraordinaria belleza y decir que hemos captado su naturaleza suficientemente. De los dos triángulos, al isósceles le tocó en suerte una naturaleza única, pero las de aquel cuyo ángulo recto está contenido en lados desiguales fueron infinitas.



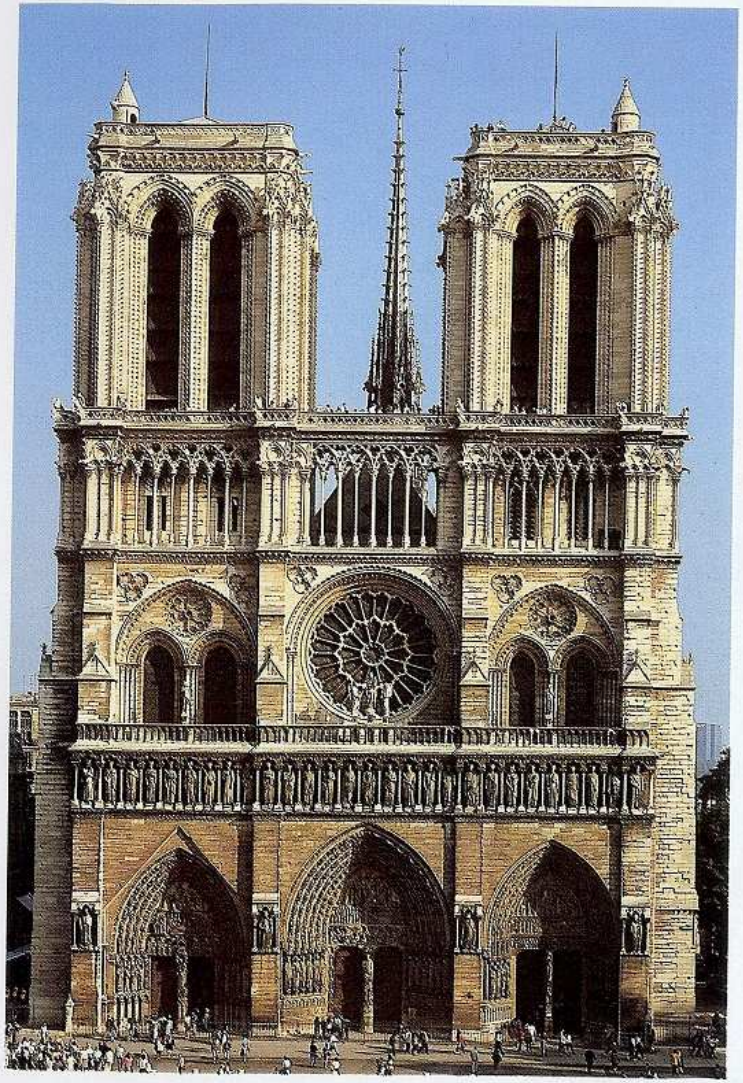
Leonardo da Vinci, *Vigintisex basium elevatus vacuus*, sólidos platónicos del *De Divina proportione* de Luca Pacioli, 1509, Milán, Biblioteca Ambrosiana

Para un buen comienzo hay que hacer otra elección, es necesario elegir en la clase de los triángulos de infinitas formas aquel que sea el más perfecto. El que eventualmente esté en condiciones de afirmar que el triángulo por él escogido es el más bello para la composición de los elementos, impondrá su opinión, puesto que no es un adversario, sino un amigo. Por nuestra parte, nosotros dejamos los demás de lado y suponemos que en la multiplicidad de los triángulos uno es el más bello: aquel del que surge en tercer lugar el isósceles. [...] Sean elegidos, por tanto, dos triángulos de los cuales están construidos el cuerpo del fuego y el de los otros elementos: uno de ellos isósceles, el otro con un lado mayor cuyo cuadrado es tres veces el cuadrado del menor. [...]
A continuación deberíamos decir de qué manera se originó la figura de cada uno de los elementos y a partir de la unión de cuántos triángulos. En primer lugar, trataré la figura primera y más pequeña cuyo elemento es el triángulo que tiene una hipotenusa de una extensión del doble del lado menor. Cuando se unen dos de estos por la hipotenusa y esto sucede tres veces, de modo que las hipotenusas y los catetos menores se orienten hacia un mismo punto como centro, se genera un triángulo equilátero de los seis. La unión de cuatro triángulos equiláteros según tres ángulos planos genera un ángulo sólido, el siguiente del más obtuso de los ángulos llanos. Cuatro ángulos de estos generan la primera figura sólida, que divide toda la superficie de la esfera en partes iguales y semejantes. El segundo elemento se compone de los mismos triángulos cuando se unen ocho triángulos equiláteros y se construye un ángulo sólido a partir de cuatro ángulos planos. Cuando se han generado seis de tales ángulos, se completa así el segundo cuerpo. El tercer cuerpo nace de ciento veinte elementos ensamblados y doce ángulos sólidos, cada uno rodeado de cinco triángulos equiláteros planos y con veinte triángulos equiláteros por base. La función de uno de los triángulos elementales se completó cuando generó estos elementos; el triángulo isósceles, por otra parte, dio nacimiento al cuarto elemento, por composición de cuatro triángulos y reunión de sus ángulos rectos en el centro para formar un cuadrilátero equilátero. La reunión de seis figuras semejantes produjo ocho ángulos sólidos, cada uno de ellos compuesto según tres ángulos planos rectos. La figura del cuerpo creado fue cúbica con seis caras de cuadriláteros equiláteros. Puesto que todavía había una quinta composición, el dios la utilizó para el universo cuando lo pintó.

Página anterior:
Piero della Francesca,
Retablo de Brera
(Sagrada conversación),
1472-1474, Milán,
Pinacoteca de Brera

Andrea Palladio,
Villa Rotonda
en Vicenza,
c. 1550

En la obra de Vitrubio se inspirarán las teorías renacentistas de la arquitectura, desde el *De re aedificatoria* de Leon Battista Alberti a Piero della Francesca, de Pacioli a los *Quattro libri dell'architettura* de Palladio.
El principio de proporción reaparece en la práctica arquitectónica también como alusión simbólica y mística. En este sentido ha de entenderse el gusto por las estructuras pentagonales que aparecen en el arte gótico, especialmente en el trazado de los rosetones de las catedrales. Y en ese mismo sentido han de entenderse también los signos lapidarios, esto es, las siglas personales con que cada constructor de catedrales firmaba las piedras más importantes de su construcción, como las claves de bóveda. Son trazados geométricos, basados en determinados diagramas o «parrillas» directrices.



Catedral
de Notre-Dame
en París, *c.* 1163-1197

Página siguiente:
Catedral de Notre-Dame
en París, rosetón norte
con las historias del
Antiguo Testamento

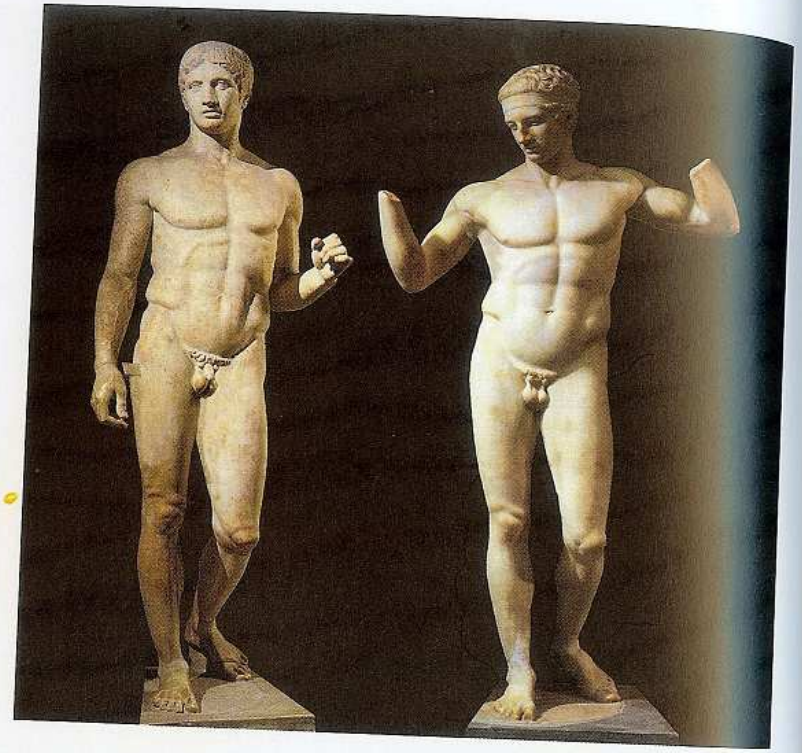
3. El cuerpo humano

Para los primeros pitagóricos, la armonía no consiste solamente en la oposición par/impar, sino también en la oposición entre límite e ilimitado, unidad y multiplicidad, derecha e izquierda, masculino y femenino, cuadrado y rectángulo, recta y curva, etcétera, aunque parece que, para Pitágoras y sus discípulos más inmediatos, en la oposición de contrarios solo uno representa la perfección: lo impar, la recta y el cuadrado son buenos y bellos; las realidades opuestas representan el error, el mal y la falta de armonía.
Distinta será la solución propuesta por Heráclito: si en el universo existen contrarios, realidades que parecen no conciliarse, como la unidad y la multiplicidad, el amor y el odio, la paz y la guerra, la quietud y el movimiento, la armonía entre estos contrarios no se producirá anulando uno de ellos, sino precisamente dejando que ambos vivan en una tensión continua.
La **armonía** no es ausencia de contrastes, sino equilibrio.
Los pitagóricos posteriores, que viven entre los siglos V y IV a.C., como Filolao y Arquitas, captarán estas sugerencias y las incluirán en el cuerpo de sus doctrinas.
Nace así la idea de un equilibrio entre dos entidades opuestas que se neutralizan mutuamente, la polaridad entre dos aspectos que serían contradictorios entre sí y que se vuelven armónicos solo porque se contraponen convirtiéndose en simetría, una vez trasladados al plano de las relaciones visuales. Y, por tanto, la especulación pitagórica da razón de una exigencia de simetría que siempre había estado presente en todo el arte griego, y que se convierte en uno de los cánones de belleza en el arte de la Grecia clásica. Observemos una de esas estatuas de jovencita esculpidas por los artistas del siglo VI a.C. ¿Eran tal vez las mismas

Armonía
Filolao (siglo V a.C.)
Fragmentos de los presocráticos, D44B6
Respecto a la naturaleza y a la armonía, las cosas son así. La sustancia de las cosas, que es eterna, y la naturaleza misma, exigen un conocimiento no humano, sino divino; de ahí que ninguna de las cosas que existen y nosotros conocemos habría podido tener existencia si no existiera la sustancia de las cosas que componen el cosmos, las que limitan y las ilimitadas. Ahora bien, no siendo los principios ni iguales ni de la misma especie, no se habrían podido ordenar en un cosmos, si no se hubiera añadido la armonía, comoquiera que se haya añadido. Si hubieran sido semejantes y de igual especie, no habría habido necesidad de la armonía: pero los elementos que son desiguales y de especie distinta y diversamente ordenados han de poder ser concluidos por la armonía que puede tenerlos unidos en un cosmos.

Koré, siglo VI a.C.,
Atenas,
Museo Nacional

muchachas que enamoraban a Anacreonte y a Safo, para quienes eran bellos su sonrisa, su mirada, su paso, sus trenzas? Los pitagóricos explicarían que la muchacha era bella porque el equilibrio justo de los humores le daba una expresión agradable, y porque sus miembros tenían una relación exacta y armónica, ya que estaban regulados por la misma ley que regía las distancias entre las esferas planetarias. El artista del siglo VI tenía que representar aquella belleza imponderable de la que hablaban los poetas y que él mismo habría percibido una mañana de primavera contemplando el rostro de la muchacha amada, pero tenía que realizarla en piedra, y concretar en una forma la imagen de la muchacha. Uno de los primeros requisitos de una buena forma era precisamente el de la justa proporción y de la simetría. De ahí que el artista hiciera iguales los ojos, igualmente



A la izquierda: Policleto, *Doríforo*, 450 a.C., Nápoles, Museo Nacional. *A la derecha:* Policleto, *Diadumeno*, 430 a.C., Atenas, Museo Arqueológico Nacional

repartidas las trenzas, iguales los senos e iguales las piernas y los brazos, iguales y rítmicos los pliegues del traje, simétricos los ángulos de los labios curvados en la típica sonrisa vaga que caracteriza ese tipo de estatuas. Al margen de que la **simetría** por sí sola no basta para dar cuenta de la fascinación de esa sonrisa, nos encontramos todavía ante un concepto bastante rígido de la proporción. Dos siglos más tarde, en el siglo IV a.C., Policleto realiza una estatua que será considerada luego el **canon**, porque en ella se encarnan todas las reglas para una **proporción** correcta, y el principio que rige el canon no es el principio basado en el equilibrio de dos elementos iguales. Todas las partes del cuerpo han de adaptarse recíprocamente según relaciones proporcionales en el sentido geométrico: A es a B como B es a C. Más tarde, Vitrubio expresará las proporciones corporales correctas en fracciones de la figura entera: el rostro ha de constituir 1/10 de la longitud total, la cabeza 1/8 de la longitud del tórax, y así sucesivamente…

El canon griego de las proporciones era distinto del egipcio. Los egipcios disponían de redecillas con cuadrículas iguales que marcaban medidas cuantitativas fijas. Suponiendo, por ejemplo, que una figura humana hubiera de tener una altura de dieciocho unidades, automáticamente la longitud del pie era de tres unidades; la del brazo de cinco, etcétera.

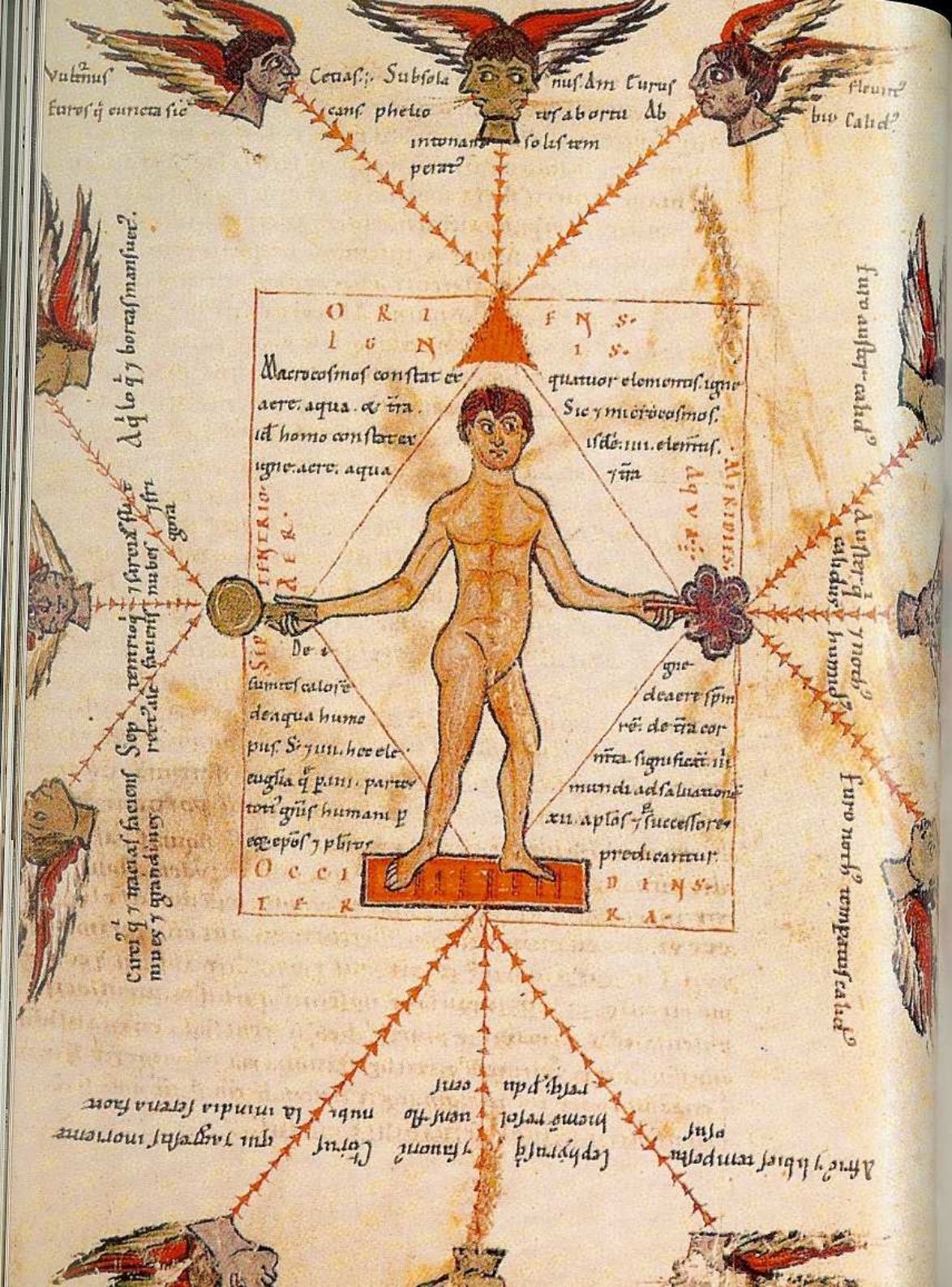
En el canon de Policleto, en cambio, ya no hay unidades fijas: la cabeza es al cuerpo como el cuerpo es a las piernas, etcétera. El criterio es orgánico: las relaciones entre las partes se determinan según el movimiento del cuerpo, el cambio de la perspectiva y las propias adaptaciones de la figura a la posición del espectador. En un fragmento del *Sofista* de Platón se nos explica que los escultores no respetaban las proporciones de un modo matemático, sino que las adaptaban a las exigencias de la visión, a la perspectiva desde la que se contemplaba la figura. Vitrubio distinguirá la proporción, que es la aplicación técnica del principio de simetría, de la **eurritmia** («venusta species commodusque aspectus»), que es la adaptación de las proporciones a las necesidades de la visión, tal como se indica en el texto platónico citado.

Simetría
Vitrubio (siglo I a.C.)
De architectura, III, 1
La simetría es la armonía apropiada que surge de los miembros de la obra misma y la correspondencia métrica que resulta de las partes separadas en relación con el aspecto de la figura entera. […]
La simetría nace de la proporción que los griegos llaman analogía; ningún edificio puede ser ordenado de forma adecuada sin analogía con la justa proporción del cuerpo humano.

Canon
Plinio el Viejo (siglo I)
Historia natural, XXXIV, 55
Policleto de Sicione, discípulo de Ageladas, hizo el *Diadumeno*, figura afeminada de jovencito, famosa por haber sido valorada en cien talentos; y también el *Doríforo*, figura viril de muchacho. Hizo también la figura que los artistas llaman el *Canon* y a la que acuden los artistas en busca de las reglas del arte, como el que se remite a una ley. Y es considerado el único hombre que ha encarnado en una obra de arte el arte mismo.

Proporción entre las partes
Claudio Galeno (siglo III)
Placita Hippocratis et Platonis, V, 3
Crisipo […] afirma que la belleza no reside en cada uno de los elementos, sino en la armoniosa proporción de las partes, en la proporción de un dedo respecto al otro, de todos los dedos respecto al resto de la mano, del resto de la mano respecto a la muñeca, de esta respecto al antebrazo, del antebrazo respecto a todo el brazo, es decir, de todas las partes respecto a todas las otras, como está escrito en el canon de Policleto.

Eurritmia
Platón (siglos V-IV a.C.)
Sofista, 235d-236c
Extranjero: Se distingue en ella, por una parte, una técnica figurativa. Esta existe cuando alguien, teniendo en cuenta las proporciones del modelo en largo, ancho y alto, produce una imitación que consta incluso de los colores que le corresponden.
Teeteto: ¿Y qué? ¿Acaso todos los que imitan no intentan hacer eso?
Extranjero: No aquellos que elaboran o dibujan obras monumentales. Si reprodujeran las proporciones auténticas que poseen las cosas bellas, sabes bien que la parte superior parecería más pequeña de lo debido, y la inferior, mayor, pues a una la vemos de lejos y a la otra de cerca. […] Pero ¿acaso los artistas no se despreocupan de la verdad y de las proporciones reales, y confieren a sus imágenes las que parecen ser bellas?. […] ¿No será justo llamar figura al primer tipo de imitación, pues se parece al modelo? […] ¿Y esta parte de la técnica imitativa no deberá llamarse tal como antes dijimos, figurativa?. […] ¿Y qué? Lo que aparece como semejante de lo bello solo porque no se lo ve bien, pero que si alguien pudiera contemplarlo adecuadamente en toda su magnitud no diría que se le parece, ¿cómo se llamará? Si solo aparenta parecerse, sin parecerse realmente, ¿no será una apariencia?. […] Para esta técnica que no produce imágenes sino apariencias, ¿no sería correcto el nombre de «técnica simulativa»?

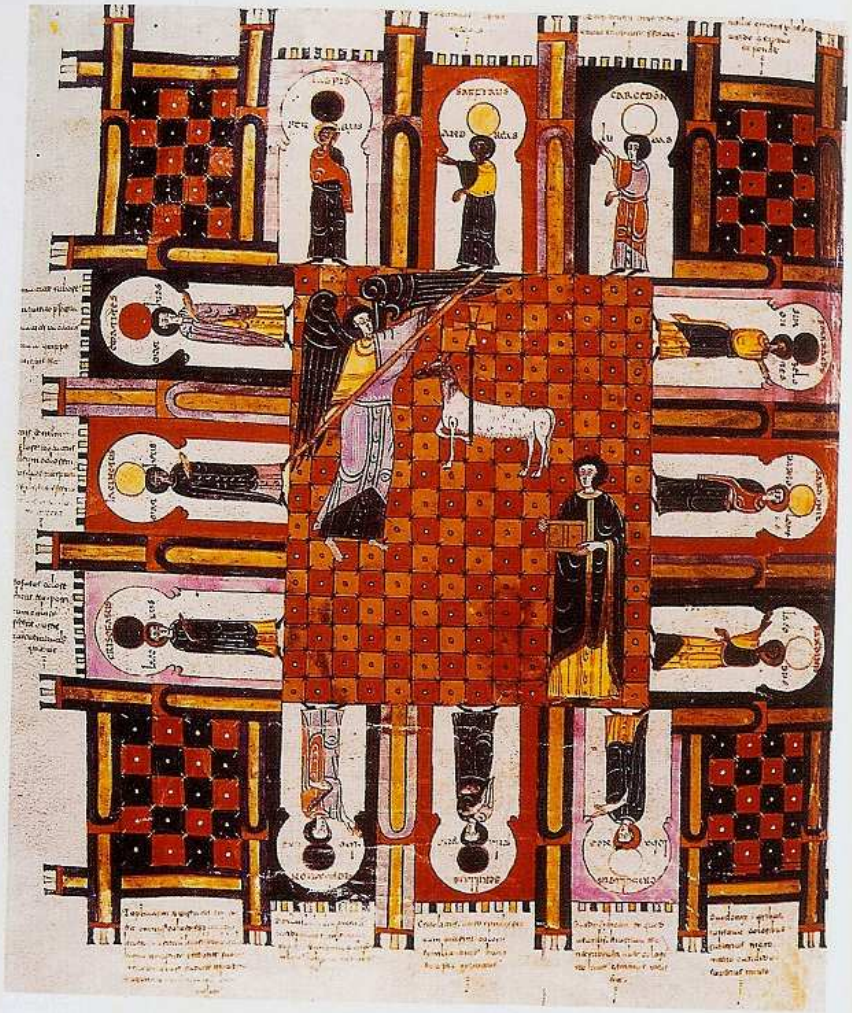


Página anterior: Vientos, elementos, temperamentos, de Manuscrito astronómico, Baviera, siglo XII

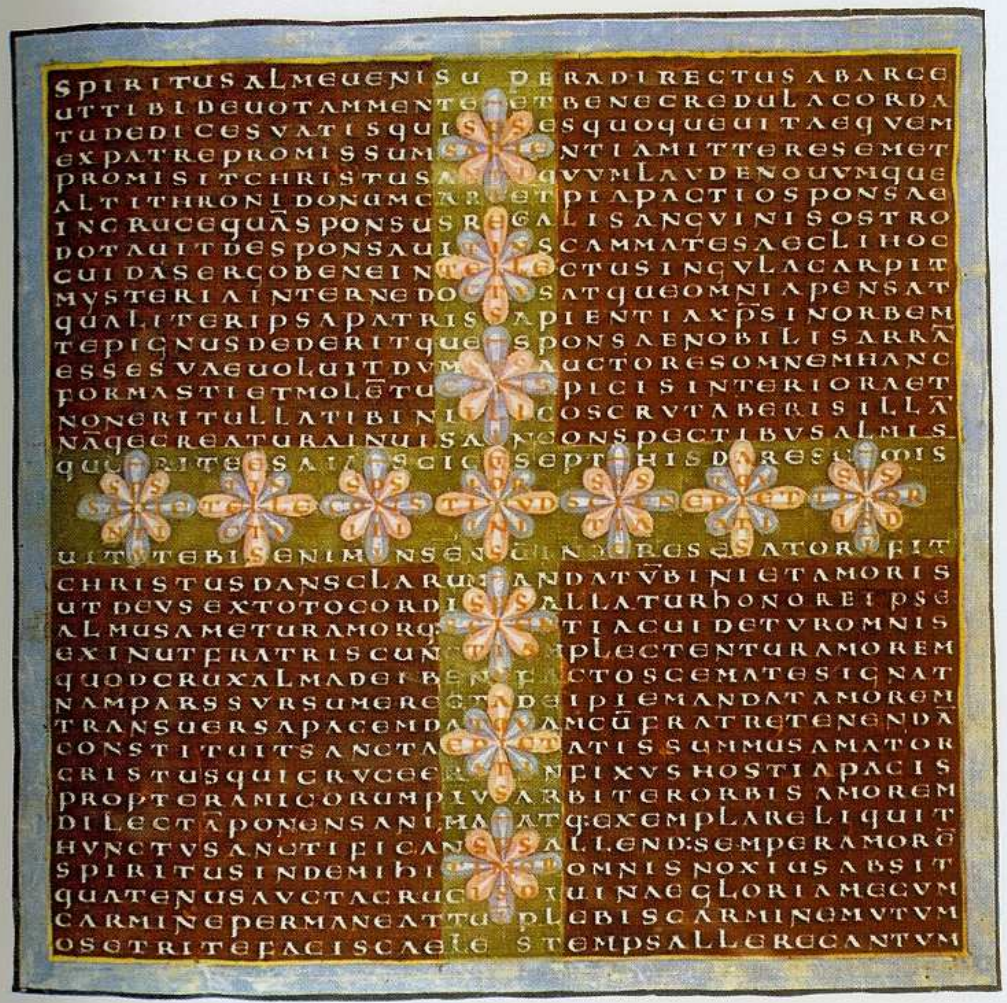
Aparentemente, la Edad Media no aplica una matemática de las proporciones a la valoración o a la reproducción del cuerpo humano. Cabría pensar que en ese descuido interviene la falta de aprecio de la corporeidad en favor de la belleza espiritual. Por supuesto, no es impropia del mundo medieval avanzado una valoración del **cuerpo humano** como prodigio de la Creación, como aparece en una obra de Tomás de Aquino. Sin embargo, es mucho más frecuente que se utilicen criterios pitagóricos proporcionales para definir la belleza moral, como ocurre con la simbología del *homo quadratus*. La cultura medieval partía de una idea de origen platónico (que al mismo tiempo se estaba desarrollando también en el ámbito de la mística hebrea), según la cual el mundo es como un gran animal y, por tanto, como un ser humano, y el ser humano es como el mundo, o bien el cosmos es un gran hombre y el hombre es un pequeño cosmos. Nace así la llamada teoría del *homo quadratus*, en la que el número, principio del universo, adopta significados simbólicos, basados en una serie de correspondencias numéricas que también son correspondencias estéticas. En efecto, los antiguos razonaban del siguiente modo: tal como es en la naturaleza, así ha de ser en el arte: y la naturaleza en muchos casos se divide en cuatro partes. El **número cuatro** se convierte en un número central y resolutorio. Cuatro son los puntos cardinales, los principales vientos, las fases de la luna, las **estaciones**; cuatro es el número del tetraedro timaico del fuego, cuatro las letras del nombre «Adán». Y cuatro será, como enseñaba Vitrubio, el número del hombre, porque la anchura del hombre con los brazos totalmente extendidos corresponderá a su estatura, formando así la base y la altura de un cuadrado ideal.
Cuatro será el número de la perfección moral, de modo que se llamará tetrágono al hombre moralmente fuerte. Ahora bien, el hombre cuadrado será a la vez también el hombre pentagonal, porque el cinco también es un número lleno de correspondencias secretas y la péntade es una entidad que simboliza la perfección mística y la perfección estética.

Número cuatro
Anónimo cartujo (siglo XII)
Tractatus de musica plana
Los antiguos razonaban, en efecto, de este modo: como es en la naturaleza así ha de ser en el arte: pero la naturaleza en muchos casos se divide en cuatro partes. [...] En efecto, cuatro son las regiones del mundo, cuatro los elementos, cuatro son las cualidades primeras, cuatro los vientos principales, cuatro son las constituciones físicas, cuatro las facultades del alma, etcétera.

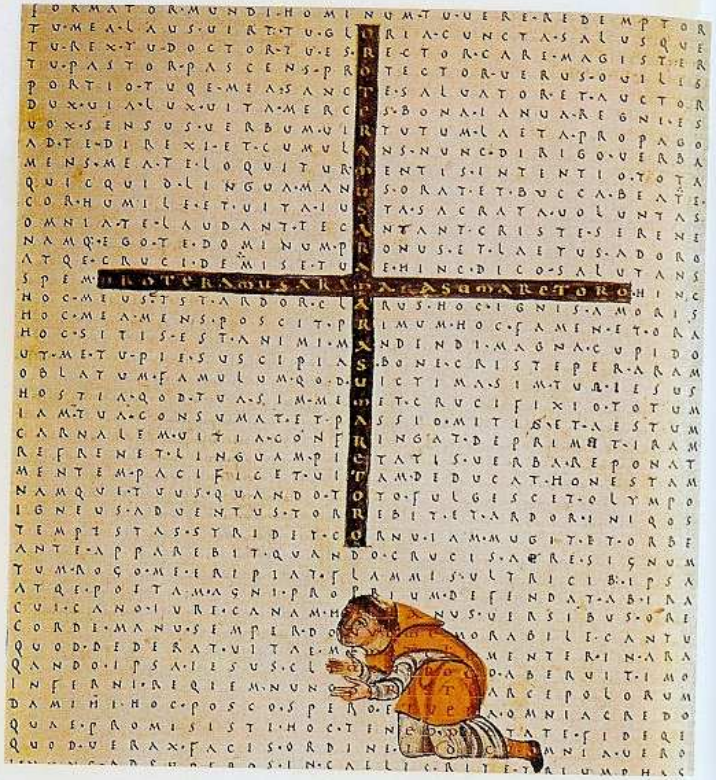
Estaciones
Boecio (480-526)
De arithmetica, I, 2
Todas las cosas que han sido construidas por la naturaleza primigenia aparecen formadas según la razón de los números. Este fue en el ánimo del Creador el principal modelo. De aquí se tomaron la multitud de los cuatro elementos, la sucesión de las estaciones, el movimiento de los astros, la rotación de los cielos.



Jefes de las doce tribus de Israel, Beato de Liébana, *Comentario al Apocalipsis*, Beato de Fernando I y Sancha, códice, Madrid, Biblioteca Nacional



Rabano Mauro, *De laudibus sanctae crucis*, siglo IX, Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana, ms. Reg. lat., 124



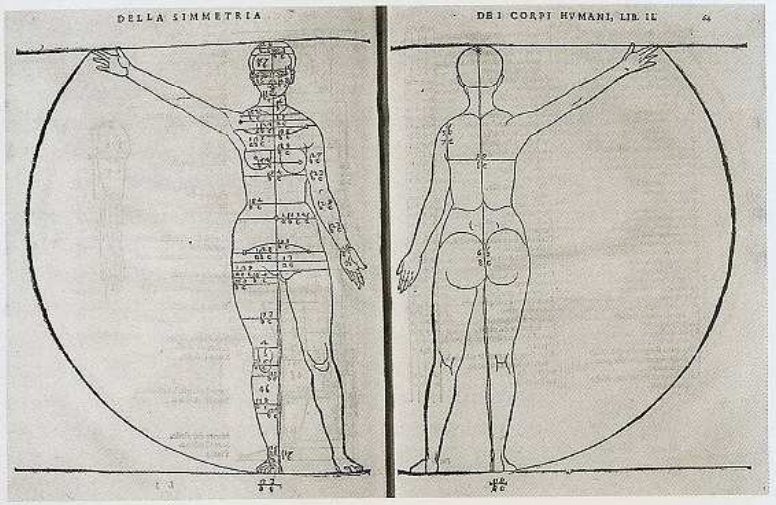
Rabano Mauro, *De Laudibus sanctae crucis*, siglo IX, Viena, Oesterreichische Nationalbibliothek, ms. 652, f. 33v

Cinco es el número circular que, al multiplicarse, vuelve continuamente sobre sí mismo ($5 \times 5 = 25 \times 5 = 125 \times 5 = 625$, etcétera). Cinco son las esencias de las cosas, las zonas elementales, los géneros vivos (pájaros, peces, plantas, animales, hombres); la péntade es matriz constitutiva de Dios y la encontramos también en las Escrituras (el Pentateuco, las cinco plagas del Señor); con mayor razón la encontramos en el hombre, que puede ser inscrito en un círculo cuyo centro es el ombligo, mientras que el perímetro formado por las líneas rectas que unen las distintas extremidades forma la figura de un pentágono.

La mística de santa Hildegarda (con su concepción del *anima symphonizans*) está basada en la simbología de las proporciones y en la fascinación misteriosa de la péntade. En el siglo XII, Hugo de San Victor afirma que cuerpo y alma reflejan la perfección de la belleza divina; el primero porque se basa en el número par, imperfecto e inestable; la segunda porque se basa en el número impar, determinado y perfecto. Y la vida espiritual se basa en una dialéctica matemática fundamentada en la perfección de la década.

Sin embargo, basta comparar los estudios sobre las proporciones del cuerpo en un artista medieval como Villard de Honnecourt con los de artistas como Leonardo y Durero para ver cuál ha sido la importancia de la reflexión matemática más madura de los teóricos del Humanismo y del Renacimiento.

En Durero, las proporciones del cuerpo están basadas en módulos matemáticos rigurosos. Por consiguiente, se hablaba de proporción tanto en tiempos de Villard como en tiempos de Durero, pero es evidente que se produjo un cambio en el rigor del cálculo y que el modelo ideal de los artistas renacentistas no es la noción filosófica de proporción medieval, sino más bien la que está representada por el canon de Policleto.



Alberto Durero, *Tabla antropométrica, de De la simetría de los cuerpos humanos*, 1528

De izquierda a derecha:

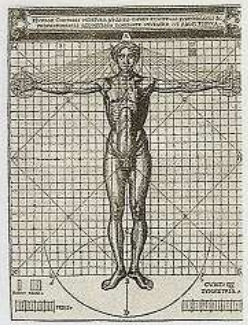
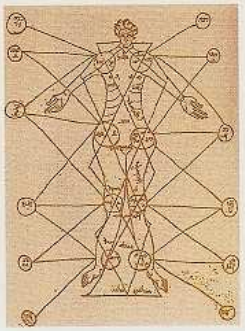
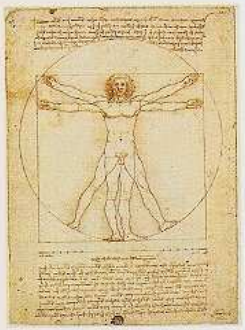


Figura vitrubiana por C. Cesariano, *Di Lucio Vitruvio Pollione: de architettura*, 1521, Milán, Biblioteca Nacional de Brera



Humores corporales y cualidades elementales del hombre en relación con el zodíaco, siglo XI, Burgo de Osma, España



Leonardo da Vinci, *Esquema de las proporciones del cuerpo humano*, c. 1530, Florencia, Galería de la Academia

4. El cosmos y la naturaleza

Para la tradición pitagórica (y el concepto será transmitido a la Edad Media por Boecio), el alma y el cuerpo del hombre están sometidos a las mismas reglas que regulan los fenómenos musicales, y estas mismas proporciones se encuentran en la **armonía del cosmos**, de modo que microcosmos y macrocosmos (el mundo en que vivimos y el universo entero) están unidos por una única regla, matemática y estética a la vez. Esta regla se manifiesta en la música mundana: se trata de la gama musical que, según Pitágoras, producen los planetas que, al girar sobre la tierra inmóvil, generan un **sonido** tanto más agudo cuanto más alejado está un planeta dado de la tierra y más rápido es, por tanto, su movimiento. Del conjunto proviene una música muy dulce que no escuchamos porque nuestros sentidos no están capacitados para ello.

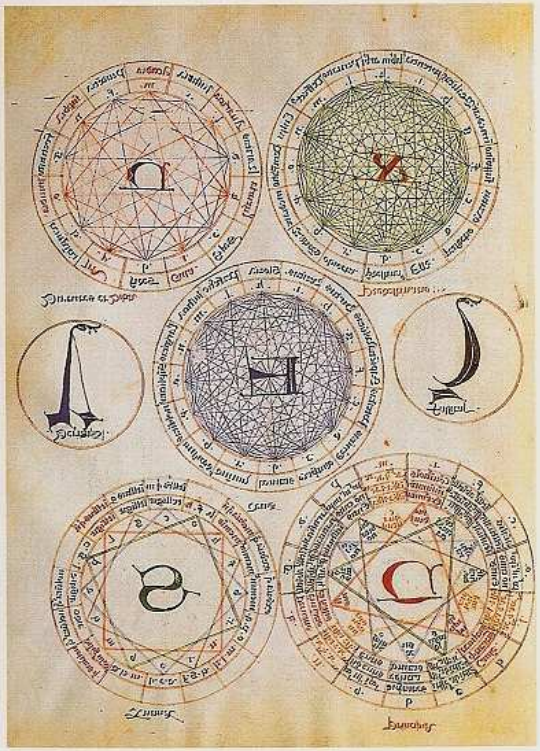
Armonía del cosmos
Plutarco (siglos I-II)
Sobre la decadencia de los oráculos, XXII
Petronio dice que hay [...] 183 mundos dispuestos en forma de un triángulo equilátero, cada uno de cuyos lados comprende sesenta mundos. Los tres mundos restantes están situados respectivamente en los tres vértices, pero tocan a los que se suceden en los lados, girando sin irregularidad, como en una danza coral. Lo demuestra el número de mundos, que no es egipcio ni indio, sino de origen dórico, de Sicilia, de un hombre de Imera llamado Petronio. Yo no he leído su librito, y no sé si ha llegado a nosotros, pero Ippys di Reggio, citado por Fania di Ereso, atestigua que esta era la doctrina y la opinión de Petronio, que había 183 mundos «que se tocaban entre sí en un punto», pero no explica claramente qué quiere decir con «tocarse en un punto», ni aporta otros argumentos convincentes.

Orden y medida
Buenaventura de Bagnorea (siglo XIII)
Comentario a las sentencias, I, 43, 1
Puesto que Dios solo puede hacer cosas ordenadas a sí; puesto que el orden presupone el número, el número presupone la medida, puesto que solo están ordenadas a otro las cosas numeradas y solo están numeradas las cosas limitadas, es necesario que Dios haya hecho las cosas en número, peso y medida.

Cosmos
Guillermo de Conches (siglo XII)
Glosae super Platonem
La belleza del mundo es todo lo que aparece en cada uno de sus elementos, como las estrellas en el cielo, los pájaros en el aire, los peces en el agua, los hombres sobre la tierra.

Kósmos
Isidoro de Sevilla (560-636)
Etimologías, XIII
Los griegos en verdad pusieron nombre al mundo por el adorno, por la diversidad de los elementos y la belleza de las estrellas. En efecto, ellos lo llaman Kósmos, que significa «adorno». En realidad, nada vemos más bello que el mundo con los ojos de la carne.

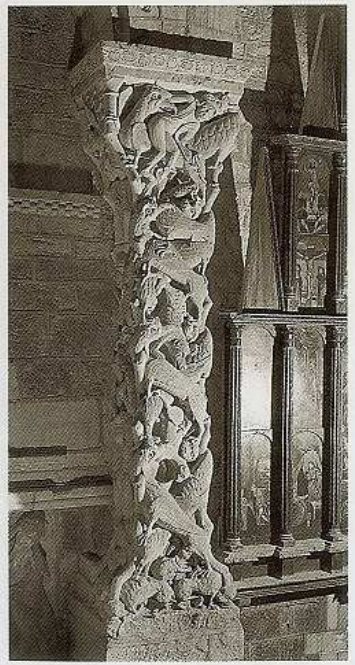
La Edad Media desarrollará una infinidad de variaciones sobre este tema de la belleza musical del mundo. En el siglo IX, Escoto Eriúgena nos hablará de la belleza de lo creado constituida por la consonancia de los semejantes y de los desemejantes a modo de armonía, cuyas voces no dicen nada si se escuchan aisladamente pero que, si se funden en un único concierto, producen una dulzura natural. Honorio de Autun (siglo XII) dedicará un capítulo del *Liber duodecim quaestionum* a explicar cómo el cosmos está dispuesto como una cítara en la que los distintos tipos de cuerdas suenan de forma armoniosa. En el siglo XII, los autores de la escuela de Chartres (Guillermo de Conches, Thierry de Chartres, Bernardo Silvestre, Alain de Lille) retoman las ideas del *Timeo* de Platón, juntamente con la idea agustiniana (de origen bíblico) de que Dios ha dispuesto todas las cosas según **orden y medida**. El **cosmos** es, para la escuela de Chartres, una especie de unión continua hecha de consenso recíproco entre las cosas, regida por un principio divino que es alma, providencia y destino. Obra de Dios será precisamente el ***kósmos***, el orden del todo, que se opone al caos primigenio. Mediadora de esta obra será la naturaleza, una fuerza inherente a las cosas, que de cosas semejantes produce cosas semejantes, como dice Guillermo de Conches en el *Dragmaticon*. Y el adorno del mundo, es decir, su belleza, es la obra



Representaciones geométricas de los conceptos de Dios, Alma, Virtudes y Vicios, Predestinación, del *Ars Demonstrativa*, siglo XIII, Bérgamo, Biblioteca Municipal

Página anterior:
Dios mide el mundo con un compás, de una *Bible moralisée*, c. 1250

final que la naturaleza, a través de un conjunto orgánico de causas, ha realizado en el mundo ya creado. La belleza comienza a aparecer en el mundo cuando la materia creada se diferencia por peso y por número, se inscribe en sus límites, adquiere figura y color; o bien la belleza se basa en la forma que adoptan las cosas en el proceso creativo. Los autores de la escuela de Chartres no nos hablan de un orden matemáticamente inmóvil, sino de un proceso orgánico cuyo crecimiento siempre podemos reinterpretar remontándonos al Autor. La naturaleza, y no el número, es la que rige este mundo.
También las cosas feas se componen en la armonía del mundo por proporción y **contraste**. La belleza (y esta será ya una convicción común a toda la filosofía medieval) nace también de estos contrastes, y también los monstruos tienen una razón y una dignidad en la armonía de lo creado, también el mal en el orden se vuelve bello y bueno porque de él nace el bien, y junto a él el bien resplandece mejor (véase capítulo V).

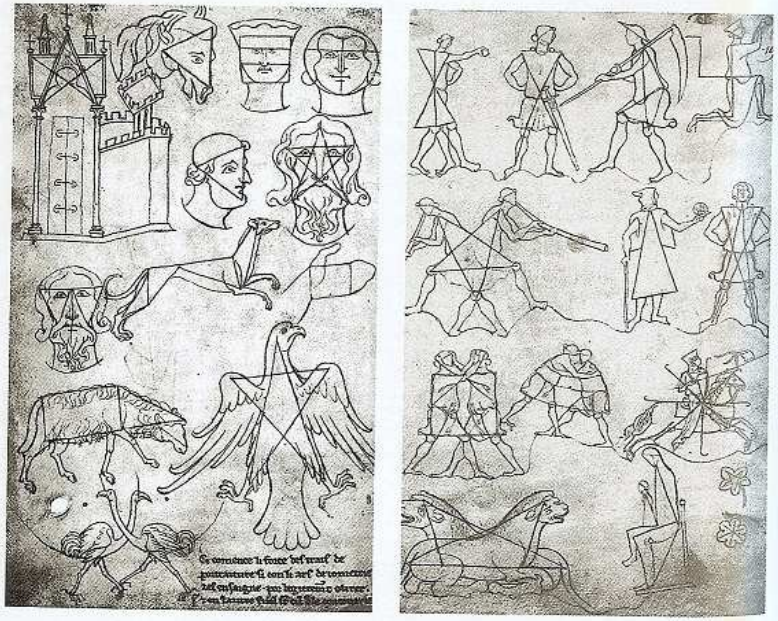


Columna con el *Sacrificio de Isaac*, siglos XI-XII, Souillac, catedral de Santa María

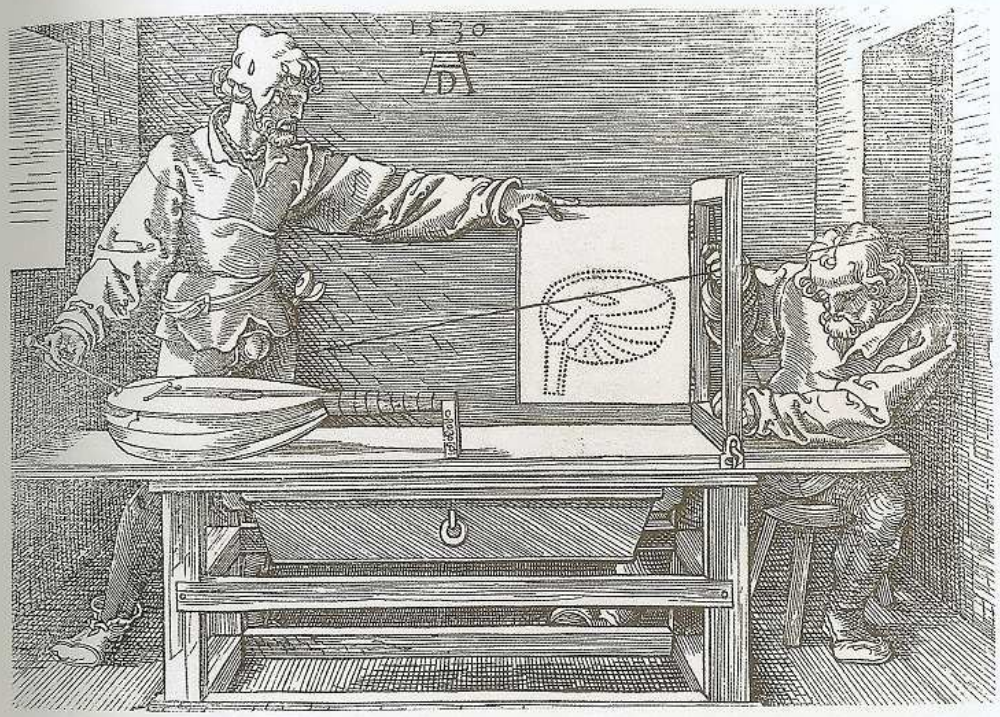
Oposición de los contrarios
Juan Escoto Eriúgena (siglo IX)
De divisione naturae, V
En efecto, lo que es considerado deforme por sí mismo en una parte del todo, en la totalidad no solo se vuelve bello, porque está bien ordenado, sino que es también causa de la belleza general; así la sabiduría se ilumina por su relación con la insipiencia, la ciencia por su comparación con la ignorancia, que es solo defecto y privación, la vida por la muerte, la luz por la oposición de las tinieblas, por la ausencia de alabanzas las cosas dignas; en resumen, todas las virtudes no solo obtienen alabanzas de los vicios opuestos, sino que sin esta confrontación no merecerían alabanzas… Como la verdadera razón no duda en afirmar, todas las cosas que en una parte del universo son malas, deshonestas, torpes, míseras y son consideradas crímenes por quien no puede ver todas las cosas, en la visión universal, como sucede con la belleza de un cuadro, no son ni delitos ni cosas torpes o deshonestas, ni malas. En efecto, todo lo que está ordenado según los diseños de la divina Providencia es bueno, es bello, es justo. ¿Hay algo mejor que del enfrentamiento de los contrarios se obtenga la alabanza inefable del universo y del Creador?

5. Las otras artes

La estética de la proporción ha adoptado formas diversas cada vez más complejas, y la hallamos también en pintura. Todos los tratados de artes figurativas, desde los bizantinos de los monjes del monte Athos hasta el *Trattato* de Cennini (siglo XV), revelan la ambición de las artes plásticas de ponerse al mismo nivel matemático que la música. En este sentido nos parece oportuno examinar un documento como el *Album* o *Livre de portraiture* de Villard de Honnecourt (siglo XIII): en él todas las figuras están determinadas por coordenadas geométricas.



Villard de Honnecourt, *Modelos de dibujos. Estudios de cabezas, de hombres y de caballo*, de *Livre de portraiture*, siglo XIII



Alberto Durero, *Portula optica*, 1525

Donde los estudios matemáticos alcanzan la máxima precisión es en la teoría y en la práctica renacentista de la perspectiva. La representación en perspectiva es en sí misma un problema técnico, pero esto nos interesa en la medida en que los artistas del Renacimiento entendieron que la buena representación en perspectiva no solo era precisa y realista, sino también bella y agradable a la vista, hasta el punto de que, bajo la influencia de la teoría y de la práctica de la perspectiva renacentista, durante mucho tiempo las representaciones de otras culturas, o de otros siglos, en que estas reglas no eran observadas se han considerado primitivas, torpes o incluso feas.

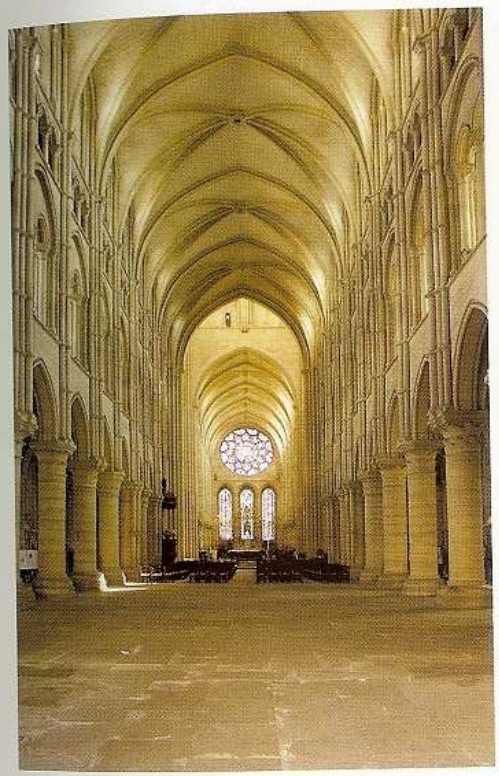
6. La adecuación al fin

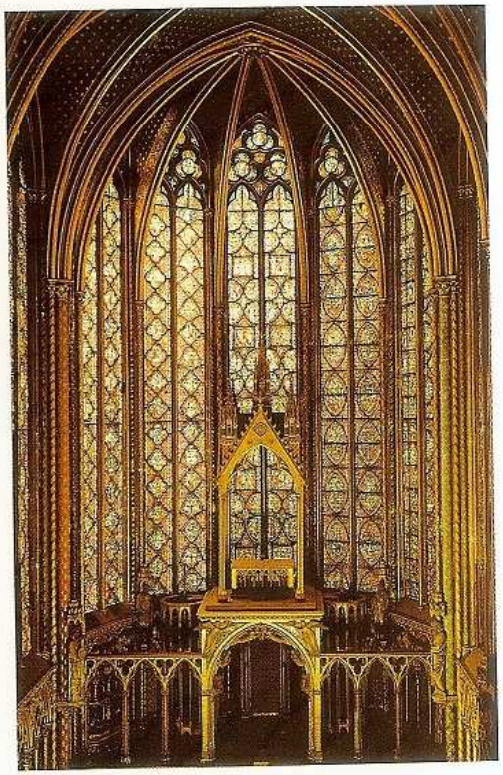
En la fase más madura del pensamiento medieval, Tomás de Aquino dirá que, para que haya belleza, hace falta que haya no solo una adecuada **proporción**, sino también integridad (esto es, que cada cosa tenga las partes que le corresponden, de ahí que un cuerpo mutilado sea considerado feo), **claridad** (porque se considera bello lo que tiene un color nítido) y proporción o consonancia. Ahora bien, para Tomás de Aquino la proporción no es solamente la disposición correcta de la materia, sino también la perfecta adaptación de la materia a la **forma**, en el sentido de que es proporcionado un cuerpo humano que adapta las condiciones ideales de la humanidad. Para Tomás, la proporción es un valor ético, en el sentido de que la acción virtuosa es la realización de una justa proporción de palabras y actos según una ley racional, y por eso hay que hablar también de **belleza** (o de infamia) **moral**. El principio es el de la **adecuación al fin** al que está destinada la cosa, de ahí que Tomás de Aquino no dude en considerar feo un martillo de cristal porque, a pesar de la belleza superficial de la materia de que está hecho, resulta inadecuado para su función. La belleza es **colaboración mutua** entre las cosas, por lo que se puede considerar «bella» la acción recíproca de las piedras que, sosteniéndose y empujándose mutuamente, sustentan sólidamente el edificio. Es la relación correcta entre la inteligencia y la cosa que la inteligencia comprende. En resumen, la proporción se convierte en principio metafísico que explica la unidad misma del cosmos.

Proporción
Tomás de Aquino (siglo XIII)
Summa Theologiae, I, 5, 4
Lo bello consiste en la debida proporción, porque los sentidos se deleitan con las cosas bien proporcionadas.

Claridad
Tomás de Aquino (siglo XIII)
Summa Theologiae, I, 39, 8
En efecto, para la belleza se requieren tres dotes. En primer lugar integridad o perfección; porque las cosas incompletas, precisamente en cuanto tales, son deformes. Por tanto [se requiere] proporción adecuada o armonía [entre las partes]. Finalmente, claridad o esplendor: de hecho consideramos bellas las cosas de colores nítidos o resplandecientes.

Forma
Tomás de Aquino (siglo XIII)
Contra gentiles, II, 81
Materia y forma son necesariamente proporcionadas entre sí y por naturaleza correlativas; porque cada acto se produce en la propia materia.





A la izquierda:
Catedral de Notre-Dame de Laon, siglo XII

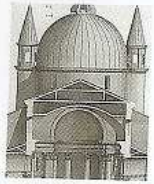
A la derecha:
La Sainte-Chapelle, París, siglo XIII

Belleza moral
Tomás de Aquino (siglo XIII)
Summa Theologiae, II, 145, 2
La belleza espiritual consiste en el hecho de que el comportamiento y los actos de una persona estén bien proporcionados según la luz de la razón.

Adecuación al fin
Tomás de Aquino (siglo XIII)
Summa Theologiae, I, 91, 3
Cada artífice tiende a conferir a su obra la mejor disposición, no en sentido absoluto, sino en relación con el fin deseado.

Colaboración mutua
Tomás de Aquino (siglo XIII)
Comentario a los nombres divinos, IV, 6
Así como muchas piedras son convenientes la una a la otra y de ellas nace la casa, igualmente todas las partes del universo convienen para explicar su existencia, por la misma razón se dice que no solo a la belleza se debe que cada cosa se mantenga igual a sí misma, sino también que todas juntas establezcan recíproca comunión cada una según sus propias propiedades.

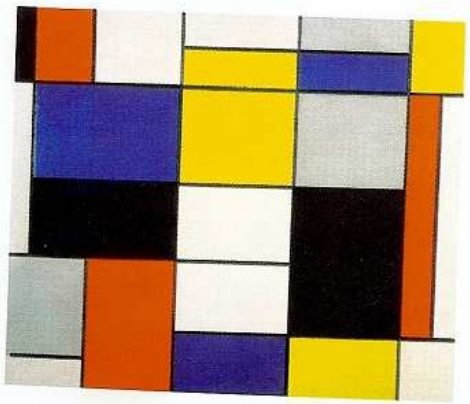
7. La proporción en la historia



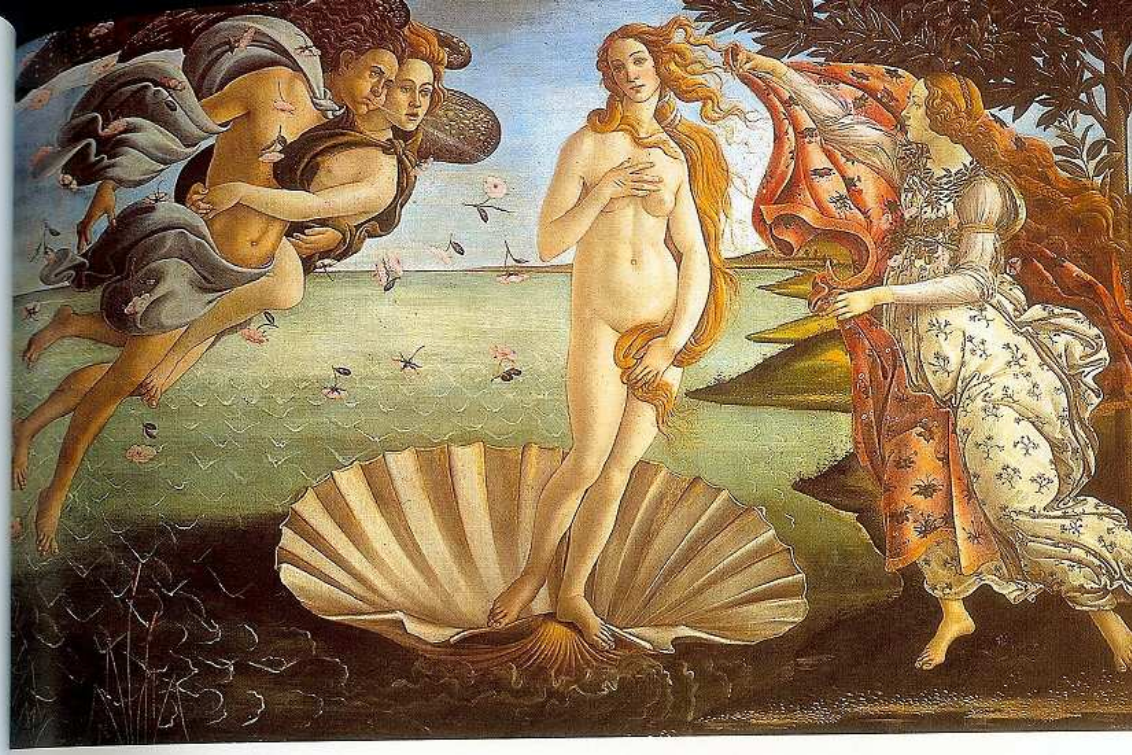
Si observamos muchas expresiones del arte medieval y las comparamos con los modelos del arte griego, a primera vista nos parece difícil pensar que estas estatuas o estas construcciones arquitectónicas, que después del Renacimiento se consideraron toscas y desproporcionadas, pudieran encarnar criterios de proporción.

El hecho es que la teoría de la proporción siempre ha estado vinculada a una filosofía de sello platónico, para la que el modelo de la realidad son las ideas, y las cosas reales son solo pálidas e imperfectas imitaciones de esas ideas. La civilización griega parece haber puesto todo su empeño en encarnar la perfección de la idea en una estatua o en una pintura, aunque es difícil decir si Platón, cuando pensaba en la idea del hombre, tenía presentes los cuerpos de Policleto o las artes figurativas anteriores. Platón consideraba que el arte es una imitación imperfecta de la naturaleza que, a su vez, es una imitación imperfecta del mundo ideal. En cualquier caso, este intento de adecuar la representación artística a la belleza de la idea platónica era común a los artistas renacentistas. Pero ha habido épocas en que la escisión entre el mundo ideal y el real ha sido más decidida. Pensemos en el ideal abstracto de belleza y proporción representado por los cuadros de Mondrian.

Boecio, por ejemplo, no parecía interesado en los fenómenos musicales concretos, en los que debería encarnarse la proporción, sino en reglas arquetípicas totalmente separadas de la realidad concreta. Para Boecio,



Piet Mondrian, *Composición A*, 1919, Roma, Galería Nacional de Arte Moderno



Sandro Botticelli, *Nacimiento de Venus*, c. 1482, Florencia, Galería de los Uffizi

el músico era el que conocía las reglas que rigen el mundo sonoro, mientras que el intérprete a menudo era considerado tan solo un esclavo carente de conocimiento teórico, un intuitivo que no conocía las bellezas inefables que solo la teoría podía revelar. Casi parece que Boecio felicita a Pitágoras por haber emprendido un estudio de la música «prescindiendo del juicio del oído». El desinterés por el mundo físico de los sonidos y por el «juicio del oído» se ve en la idea de la música mundana. En efecto, si cada planeta produjera un sonido de la misma gama musical, todos los planetas juntos producirían una disonancia sumamente desagradable. Pero el teórico medieval no se preocupaba de este contrasentido frente a la perfección de las correspondencias numéricas.

El hecho de permanecer anclado en una noción puramente ideal de armonía era típico de una época de gran crisis, como eran los primeros siglos de la Edad Media, en los que se buscaba refugio en el conocimiento de algunos valores estables y eternos, y en cambio se tendía a mirar con recelo todo lo que estaba relacionado con la corporeidad, con los sentidos y con la consistencia física. La Edad Media meditaba por razones moralistas sobre la fugacidad de las bellezas terrenales y sobre el hecho de que, como decía Boecio en su *Consolación de la filosofía*, la belleza externa fuera «efímera como las flores de primavera».

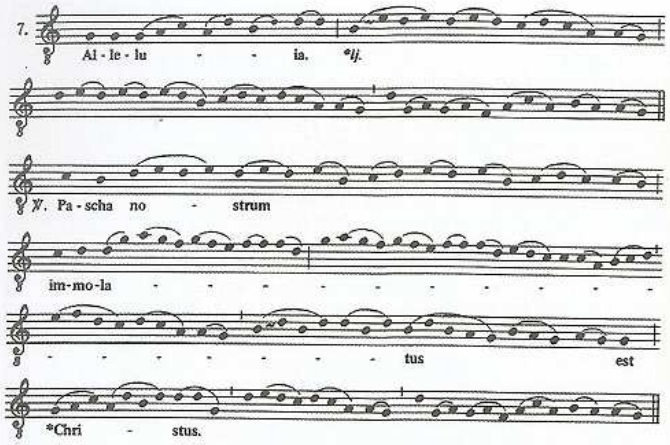
Sin embargo, no hay que pensar que estos teóricos fueran insensibles al placer físico que proporcionaban los sonidos o las formas visibles, y que no conjugaran las especulaciones abstractas sobre la belleza matemática del universo con un gusto muy vivo por la **belleza mundana**. Testimonio de

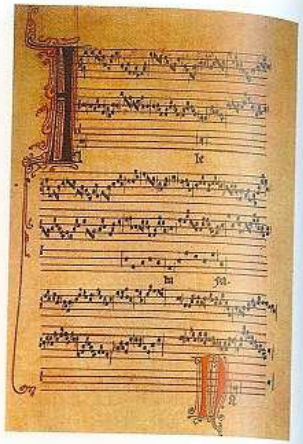
Jacopo Palma el Viejo, *Ninfa en un paisaje*, 1518-1520, Dresde, Gemäldegalerie

ello es el entusiasmo que los mismos autores manifiestan por la belleza de la luz y del color (véase capítulo IV). No obstante, parece que en la Edad Media existía una disparidad entre el ideal de la proporción y lo que se representaba o construía como proporcionado.

Estas consideraciones son válidas no solo para la Edad Media. Si examinamos los tratados renacentistas sobre la proporción como regla matemática, la relación entre teoría y realidad solo parece satisfactoria respecto a la arquitectura y a la perspectiva. Cuando, a través de la pintura, se intenta comprender cuál era el ideal renacentista de belleza humana, parece haber una divergencia entre la perfección de la teoría y las oscilaciones del gusto. ¿Cuáles son los criterios proporcionales comunes a una serie de hombres y mujeres considerados bellos por artistas distintos? ¿Podemos hallar la misma regla de proporción en la Venus de Botticelli, en las Venus de Lucas Cranach y en la de Giorgione? Es posible que, al representar a hombres famosos, más que la correspondencia con un canon de proporción se apreciase sobre todo la fortaleza de su cuerpo o la fuerza de espíritu y la voluntad de poder que expresaba su rostro; pero eso no quita que muchos de estos hombres representaran también un ideal de prestancia física, y justamente no se ve cuáles son los criterios de proporción comunes a los héroes de la época.

Lucas Cranach, *Venus y Amor que lleva el panal de miel*, 1506, Roma, Galería Borghese





A la izquierda:
Jubilus Alleluja,
siglos IX-X

A la derecha:
Tu patris sempiternus,
c. 900

Por consiguiente, parece que en todos los siglos se ha hablado de la belleza de la proporción, pero que según las épocas, a pesar de los principios aritméticos y geométricos que se aplicaban, el sentido de esta proporción ha cambiado. Se puede afirmar que ha de haber una relación exacta entre la longitud de los dedos y la mano, y entre esta y el resto del cuerpo, pero establecer cuál había de ser la relación exacta era una cuestión de gusto que podía cambiar con los siglos.

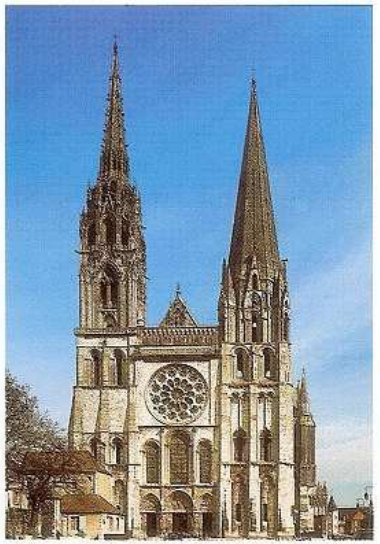
En efecto, a lo largo del tiempo ha habido distintos ideales de proporción. El concepto de proporción de los primeros escultores griegos no era el mismo que el de Policleto, y las proporciones musicales a las que se refería Pitágoras no coincidían con las proporciones a las que se referían los medievales, porque la música que estos consideraban agradable era distinta. A los compositores de finales del primer milenio, cuando a las vocalizaciones llamadas *giubili allelujatici* había que adaptar las sílabas del texto, se les plantea por primera vez el problema de la proporción entre palabra y melodía. Cuando, en el siglo IX, las dos voces de los diafonistas abandonan el unísono y cada una empieza a seguir una línea melódica propia, aunque conservando la consonancia del conjunto, hay que buscar asimismo una nueva regla de proporción. El problema aumenta cuando de la diafonía se pasa al discante, y de este a la polifonía del siglo XII.

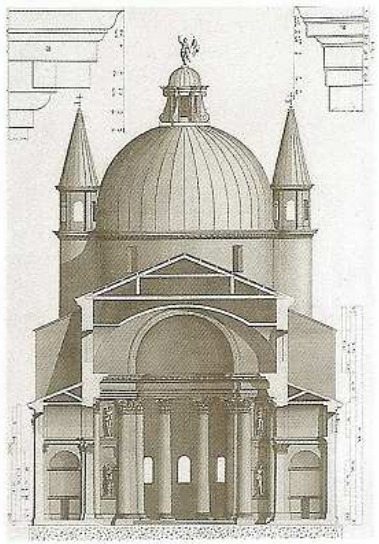
Ante un *organum* de Pérotin, cuando desde el fondo de una nota generadora asciende el movimiento complejo de un contrapunto de osadía realmente gótica, y tres o cuatro voces sostienen sesenta medidas consonantes sobre la misma nota de pedal, en una variedad de ascensiones sonoras semejantes a los pináculos de una catedral, el músico medieval que recurre a los textos de la tradición da un significado muy concreto a las categorías que para Boecio eran abstracciones platónicas. Y así será a lo largo de la historia de la música. En el siglo IX se reconocía aún el intervalo de quinta (*do-sol*) como consonancia imperfecta, pero en el siglo XII ya se admite.

En literatura, en el siglo VIII, Beda establece en *De arte metrica* una distinción entre metro y ritmo, entre la métrica cuantitativa latina y la métrica silábica que se impondría posteriormente, y observa que cada una de las dos formas poéticas posee un tipo de proporción propia. Goffredo de Vinosalvo, en *Poetria nova* (hacia 1210), habla de proporción en el sentido de adecuación, de ahí que sea correcto utilizar adjetivos como *fulvum* para el oro, *nitidum* para la leche, *praerubicunda* para la rosa, *dulcifluum* para la miel. Cada estilo ha de ser adaptado a aquello de lo que se habla. Es evidente que ya no se está hablando de proporción como cantidad matemática, sino como conveniencia cualitativa. Lo mismo ocurre respecto al orden de las palabras, la coordinación de las descripciones y de las argumentaciones, y la composición narrativa.

Los constructores de catedrales seguían un criterio proporcional que era distinto al de Palladio. Y, sin embargo, numerosos estudiosos contemporáneos han intentado demostrar que los principios de una proporción ideal, incluida la realización de la sección áurea, se pueden hallar en las obras de todos los tiempos, incluso cuando los artistas no conocían las reglas matemáticas correspondientes. Cuando la proporción se interpreta como una regla rigurosa, se ve que no existe en la naturaleza, y se puede llegar a la argumentación dieciochesca de Burke, que adopta una postura en **contra la proporción** y niega que pueda ser un criterio de belleza.

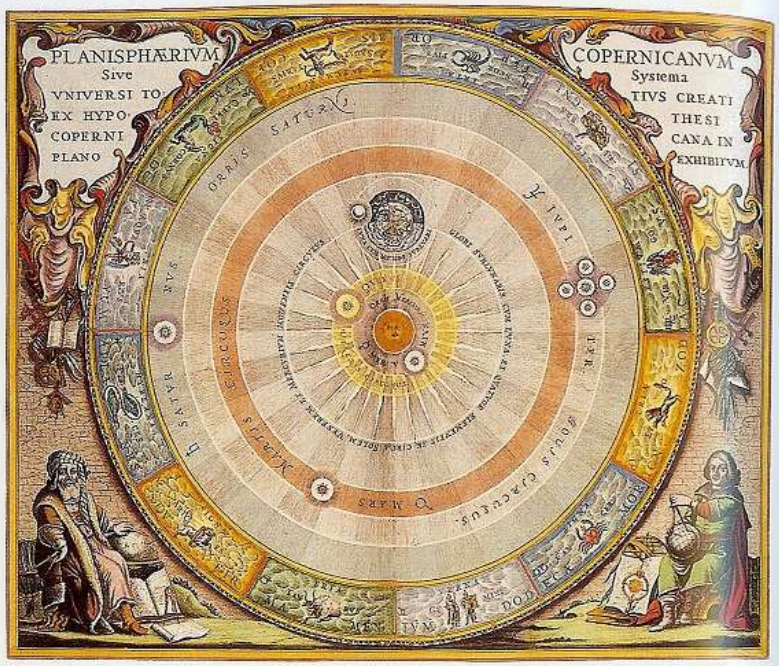
Lo más significativo es que, en el ocaso de la civilización renacentista, se va abriendo paso la idea de que la belleza, antes que de la proporción equilibrada, nace de una especie de torsión, de una tensión inquieta hacia algo que está más allá de las reglas matemáticas que rigen el mundo físico.





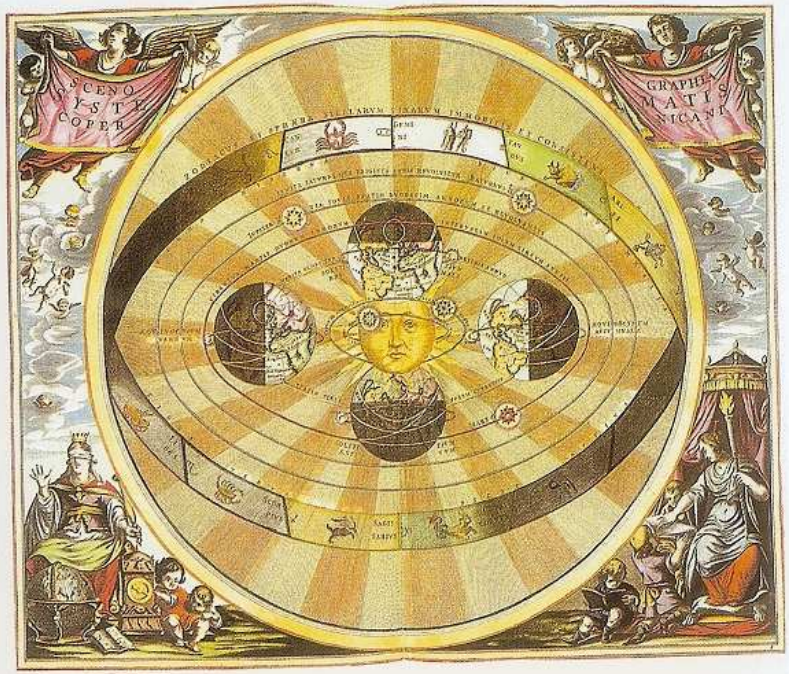
A la izquierda:
Catedral de Notre-Dame en Chartres, mediados del siglo XII

A la derecha:
Andrea Palladio, *Iglesia del Redentor*, de *I quattro libri dell'architettura*, edición a cargo de Vincenzo Scamozzi, *c.* 1615



Andreas Cellarius,
Harmonia Macrocosmica,
Amsterdam, 1660

Así pues, al equilibrio renacentista le sucederá la inquietud del manierismo. Pero para que se produzca este cambio en las artes (y en la concepción de la belleza natural), será necesario que el mundo también sea considerado menos ordenado y obvio desde un punto de vista geométrico. El modelo del universo de Ptolomeo, basado en la perfección del círculo, parecía encarnar los ideales clásicos de la proporción. Tampoco el mundo de Galileo, aun desplazando la tierra del centro del universo y haciéndola girar alrededor del sol, trastornaba esta idea antiquísima de perfección de las esferas. En cambio, con el modelo planetario de Kepler —en el que la tierra realiza su propia revolución a lo largo de una elipse uno de cuyos focos es el sol—, esta imagen de perfección esférica entra en crisis. No es que el modelo del cosmos kepleriano no obedezca a leyes matemáticas, sino que visualmente ya no recuerda la perfección «pitagórica» de un sistema de esferas concéntricas. Si además tenemos en cuenta que a finales del siglo XVI, Giordano Bruno había comenzado a sugerir la idea de un cosmos infinito y de una pluralidad de mundos, es evidente que la idea misma de armonía cósmica deberá tomar otro camino.



Andreas Cellarius,
Harmonia Macrocosmica,
Amsterdam, 1660

Contra la proporción
Edmund Burke
Investigación filosófica sobre el origen de las ideas de lo sublime y de lo bello, III, 4, 1756

En cuanto a mí, muchas veces he examinado atentamente muchas de estas proporciones, y las he encontrado casi semejantes, o del todo semejantes a las de muchos sujetos, que no solo eran diferentes entre sí, sino que unos eran bellísimos y otros distaban mucho de la belleza. Las partes así proporcionadas están a menudo tan alejadas entre sí por situación, naturaleza y función que no sabría distinguir cómo admiten comparación alguna; ni, en consecuencia, cómo pueden producir ningún efecto. Dicen que el cuello debería ser proporcionado a la pantorrilla, debería tener asimismo una circunferencia doble a la de la muñeca, e infinitas observaciones de este tipo se encuentran en los escritos y razonamientos de muchos. Pero ¿qué relación hay entre la pantorrilla y el cuello, o entre estas partes y la muñeca? Estas proporciones se encuentran efectivamente en los cuerpos hermosos, pero sin duda se encuentran también en los feos, como la experiencia nos demuestra: incluso llegaría a dudar de si en algunos de los más bellos no son menos perfectas. Asignad las proporciones que queráis a cualquier parte del cuerpo humano, y yo sostengo que un pintor es capaz de hacer una figura horrenda conservándolas todas escrupulosamente, mientras que el mismo pintor puede hacer una figura bellísima sin respetar esas proporciones. Y de hecho esto puede observarse en las obras maestras antiguas y modernas, muchas de las cuales tienen proporciones muy diferentes en las partes más visibles y destacadas, y difieren de las proporciones que vemos en hombres de carne y hueso de forma sumamente agradable y llaman la atención. Además, ¿cómo se ponen de acuerdo los partidarios de las proporciones del cuerpo humano? Unos quieren que mida siete cabezas, otros ocho, y otros llegan hasta diez: ¡notable diferencia para un número tan pequeño de divisiones! Y hay quienes siguen métodos diferentes para calcular las proporciones, y todos con el mismo éxito. Ahora bien, ¿estas proporciones son las mismas en todos los hombres hermosos? ¿O bien no lo son en todo las de las mujeres hermosas? Nadie lo dice; sin embargo, ambos sexos son sin duda susceptibles de belleza, y el femenino, de la máxima; y creo que esta ventaja difícilmente puede atribuirse a una mayor exactitud de las proporciones en el bello sexo.

La luz y el color en la Edad Media

1. Luces y colores

Todavía hoy son muchas las personas que, víctimas de la imagen convencional de las «edades oscuras», se imaginan la Edad Media como una época «oscura» incluso desde el punto de vista del color. En esta época, la noche se vive en ambientes poco luminosos: en cabañas alumbradas a lo sumo por el fuego del hogar, en las estancias amplísimas de castillos iluminados por antorchas o en la celda de un monje a la débil luz de un candil, y oscuras (además de inseguras) eran las calles de los pueblos y de las ciudades. No obstante, esta es una característica propia también del Renacimiento, del Barroco y —más tarde aún— del período que se prolonga al menos hasta el descubrimiento de la electricidad.
En cambio, al hombre medieval se le ve —o, al menos, se le representa en poesía y en pintura— en un ambiente muy luminoso. Lo que llama la atención en las miniaturas medievales es que, habiendo sido realizadas tal vez en ambientes oscuros apenas iluminados por una única ventana, están llenas

Página anterior:
Apertura del pozo del abismo y salida de las langostas,
Beato de Liébana, miniaturas del Beato Fernando I y Sancha, siglo VIII, Madrid, Biblioteca Nacional

Parte de manuscrito Vaticano con la liturgia de san Juan Crisóstomo, siglos X-XI, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana

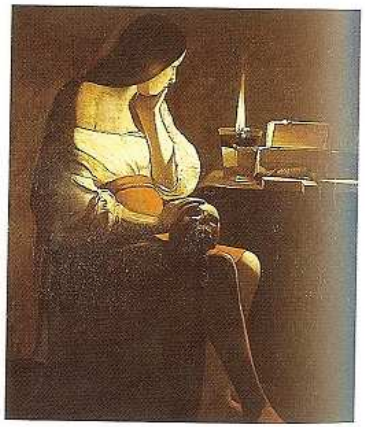
de luz, incluso de una luminosidad especial, producida por la proximidad de colores puros: rojo, azul, oro, plata, blanco y verde, sin matices ni claroscuros. La Edad Media juega con colores elementales, con zonas cromáticas definidas y enemigas del matiz, con la aproximación de tintes que generan luz por la concordancia de conjunto, en vez de ser caracterizados por una luz que los envuelva en claroscuros o haga destilar el color más allá de los límites de la figura.

En la pintura barroca, por ejemplo, los objetos son alcanzados por la luz, y en el juego de los volúmenes se dibujan zonas claras y zonas oscuras (véase, por ejemplo, la luz en Caravaggio o en Georges de La Tour). En las miniaturas medievales, en cambio, la luz parece irradiar de los objetos, que son luminosos en sí mismos.

Esto es evidente no solo en la época de plenitud de la miniatura flamenca y borgoñona (piénsese en las *Très riches heures du Duc de Berry*), sino también en obras de la Alta Edad Media, como las miniaturas mozárabes, realizadas con contrastes muy violentos de amarillo y rojo o azul, o las miniaturas otonianas, donde el esplendor del oro contrasta con tonos fríos y claros, como el lila, el verde glauco, el amarillo arena o el blanco azulado. En la plenitud de la Edad Media, Tomás de Aquino recuerda (aunque retoma ideas que habían sido difundidas ampliamente incluso antes) que para la belleza son necesarias tres cosas: la proporción, la integridad y la ***claritas***, esto es, la claridad y la luminosidad.

A la izquierda:
Hermanos Limbourg,
La visitación,
de *Las muy ricas horas del duque de Berry,*
1410-1411, Chantilly,
Museo Condé

A la derecha:
Georges de La Tour,
La Magdalena penitente,
Washington,
National Gallery



Claritas
Tomás de Aquino (siglo XIII)
Summa Theologiae, II-II, 145, 2
Como puede deducirse de las palabras de Dionisio, lo bello está constituido por el esplendor y por las debidas proporciones: en efecto, él afirma que Dios es bello «como causa del esplendor y de la armonía de todas las cosas». Por eso la belleza del cuerpo consiste en tener los miembros bien proporcionados, con la luminosidad del color debido.

Angel de la quinta trompeta,
Beato de Liébana, miniaturas del Beato Fernando I y Sancha, siglo VIII, Madrid, Biblioteca Nacional

2. Dios como luz

Uno de los orígenes de la estética de la *claritas* deriva sin duda del hecho de que en numerosas civilizaciones se identificaba a Dios con la luz: el Baal semítico, el Ra egipcio, el Ahura Mazda iranio son todos ellos personificaciones del sol o de la benéfica acción de la luz, que conducen naturalmente a la concepción del Bien como sol de las ideas en Platón; a través del neoplatonismo, estas imágenes penetran en la tradición cristiana. Plotino hereda de la tradición griega la idea de que lo bello consiste ante todo en la proporción (véase capítulo III) y sabe que esta nace de la relación armónica entre las distintas partes de un todo. Puesto que la tradición griega afirmaba que la belleza no es solo *symmetría* sino también *chróma*, color, se pregunta cómo era posible tener una belleza que hoy día definiríamos como «cualitativa», «puntual», que podía manifestarse en una simple sensación cromática. En sus *Enéadas* (I, 6), Plotino se pregunta cómo es posible que consideremos bellos los colores y la luz del sol, o el resplandor de los astros nocturnos, que son simples y no obtienen su belleza de la simetría de las partes. La respuesta a la que se llega es que «**la simple belleza de un color** viene dada por una forma que domina la oscuridad de la materia, por la presencia de una luz incorpórea que no es más que razón e idea». De ahí la **belleza del fuego**, que brilla semejante a una idea.

Ahora bien, esta observación solo cobra sentido en el marco de la filosofía neoplatónica, para la que la materia es el último estadio (degradado) de un descenso por «emanación» de un Uno inalcanzable y supremo. Por ello esa luz que resplandece sobre la materia solo puede atribuirse al reflejo del Uno del que emana. Dios se identifica, por tanto, con el resplandor de una especie de **corriente luminosa** que recorre todo el universo.

Estas ideas las retoma el Pseudo-Dionisio Areopagita, oscuro autor que probablemente escribe en el siglo V d.C., pero al que la tradición medieval, una vez traducido al latín en el siglo IX, identifica con Dionisio, convertido por san Pablo en el Areópago de Atenas. En sus obras *De la jerarquía celeste* y *De los nombres divinos*, representa a **Dios como «luz»**, «fuego», «fuente luminosa». Las mismas imágenes se encuentran en el máximo exponente del neoplatonismo medieval, Juan Escoto Eriúgena.

También contribuyen a influir en toda la escolástica posterior tanto la filosofía como la poesía árabe, que habían transmitido visiones de esencias rutilantes de luz, éxtasis de belleza y fulgor, y con Al-Kindi, en el siglo IX elaborarán una compleja visión cosmológica basada en la potencia de los **rayos estelares**.

Encuadernación de evangeliario (detalle), siglo VII, Monza, Tesoro del Duomo

La simple belleza de un color
Plotino (siglo III)
Enéadas, I, 6
La simple belleza de un color procede de una forma que domina la oscuridad de la materia y de la presencia de una luminosidad incorpórea que es razón e idea. De ello deriva que, de todos los cuerpos, el fuego es bello en sí mismo y ocupa entre los otros elementos el lugar de la idea; es el más elevado por su posición, también el más ligero de todos los cuerpos, porque está próximo a lo incorpóreo; está solo, y no recoge en sí a los otros elementos, aunque los otros elementos lo acogen en sí; en efecto, estos pueden inflamarse, mientras que aquel no puede enfriarse. Él es el que en un principio posee los colores, y del que las otras cosas reciben la forma y el color. Él alumbra y brilla, porque es una idea. Las cosas inferiores a él, anuladas por el ofuscamiento de su luz, dejan de ser bellas, porque no participan de la idea total del color.

Belleza del fuego
Pseudo-Dionisio Areopagita (siglos V-VI)
Jerarquía celeste, XV
Yo creo precisamente que el fuego manifiesta lo más divino que hay en las inteligencias celestes; en efecto, los autores sagrados a menudo describen la sustancia suprasustancial que no tiene forma alguna con el símbolo del fuego porque este tiene muchos aspectos del carácter divino, si es lícito decirlo, por cuanto se lo puede descubrir en las cosas visibles. En efecto, el fuego sensible está, por así decir, en todas las cosas y pasa a través de todas sin mezclarse con ellas y está separado de todas y, siendo completamente brillante, al mismo tiempo permanece, en cuanto oculto, ignorado en sí y por sí —cuando no se le pone delante una materia hacia la cual manifieste su propia acción—, no se puede coger ni ver, pero él coge cualquier cosa.

Una corriente luminosa
Pseudo-Dionisio Areopagita (siglos V-VI)
De los nombres divinos, IV
¿Qué diremos del rayo solar en sí mismo? La Luz deriva del Bien y es imagen de la Bondad, por eso el Bien es celebrado con el nombre de la Luz como el arquetipo que se manifiesta en la imagen. En efecto, así como la Bondad divina superior a todas las cosas penetra desde las más altas y nobles sustancias hasta las últimas y está aún por encima de todas, sin que las más elevadas

puedan alcanzar su excelencia y las más bajas escapen a su influencia; pero ilumina, produce, vivifica, contiene y perfecciona todas las cosas capaces de recibirla, y es la medida, la duración, el número, el orden, la custodia, la causa y el fin de los seres, así también la imagen manifiesta de la divina bondad, es decir, este gran sol completamente luminoso y siempre brillante según la ligerísima resonancia del Bien, ilumina todas las cosas que son capaces de participar de él, y tiene una luz que se difunde sobre todas las cosas y extiende sobre todo el mundo visible los resplandores de sus rayos hacia arriba y hacia abajo; y si alguna cosa no participa de él, no hay que atribuirlo a su oscuridad o a la inadecuación de la distribución de su luz, sino a las cosas que no tienden a la participación de la luz a causa de su incapacidad para recibirla. En realidad, el rayo, atravesando muchas de las cosas que se encuentran en esa situación, ilumina las cosas que vienen después y no hay ninguna cosa visible a la que no llegue, a causa de la grandeza exorbitada de su propio resplandor.

Dios como luz
Juan Escoto Eriúgena (siglo IX)
Comentario a la jerarquía celeste, I
De ahí que esta fábrica universal del mundo sea un grandísimo resplandor compuesto por muchas partes como por muchas luces para revelar las puras especies de las cosas inteligibles e intuirlas con la vista de la mente, introduciendo en el corazón de los sabios fieles la divina gracia y la ayuda de la razón. Con acierto, pues, llama el teólogo a Dios el padre de las luces, porque de Él son todas las cosas, por las que y en las que se manifiesta y en el resplandor de la luz de su sabiduría las unifica y las hace.

Rayos estelares
Al-Kindi (siglo IX)
De radiis, II
En efecto, cada estrella esparce en todas direcciones rayos cuya diversidad, fundida por así decir en una, varía los contenidos de todos los lugares, porque en cada lugar es distinta la clase de rayos que procede de la armonía total de las estrellas. Además, esta, puesto que es cambiada continuamente por el movimiento continuo de los planetas y de las otras estrellas, mueve en función del lugar el mundo de los elementos y todo su contenido en diferentes condiciones, que se llevan a cabo según las exigencias de la armonía de ese momento, aunque a los sentidos humanos les parezca que permanecen las distintas realidades del mundo. Es evidente, pues, que todos los distintos lugares y tiempos constituyen individuos diferentes en este mundo y que esto es realizado por la armonía celeste a través de los rayos proyectados en él, que se diversifican continuamente, cosa que es manifiesta también a los sentidos en estos y en otros fenómenos. Así pues, la diversidad de las cosas que aparece en el mundo de los elementos en cualquier momento procede sobre todo de dos causas que son, precisamente, la diversidad de la materia y la acción diferente de los rayos estelares. Puesto que las disparidades entre las materias son a veces mayores y a veces menores, se producen cosas diversas en distintos lugares y tiempos. De ahí que se encuentren algunas realidades distintas por género, otras por especie y otras tan solo por número.

3. Luz, riqueza y pobreza

En la base del concepto de *claritas* no hay tan solo razones filosóficas. La sociedad medieval está compuesta de ricos y poderosos, y de pobres y desheredados. Aunque no se trata de una característica exclusiva de la sociedad medieval, en las sociedades antiguas y en concreto en la Edad Media la diferencia entre ricos y pobres es más acusada que en las sociedades occidentales y democráticas modernas, porque, además, en un mundo de escasos recursos y con un comercio basado en el intercambio en especies, devastado por pestes y hambrunas endémicas, el poder halla su manifestación ejemplar en las armas, en las armaduras y en la suntuosidad de las vestiduras. Para manifestar su poder, los señores se adornan con oro y

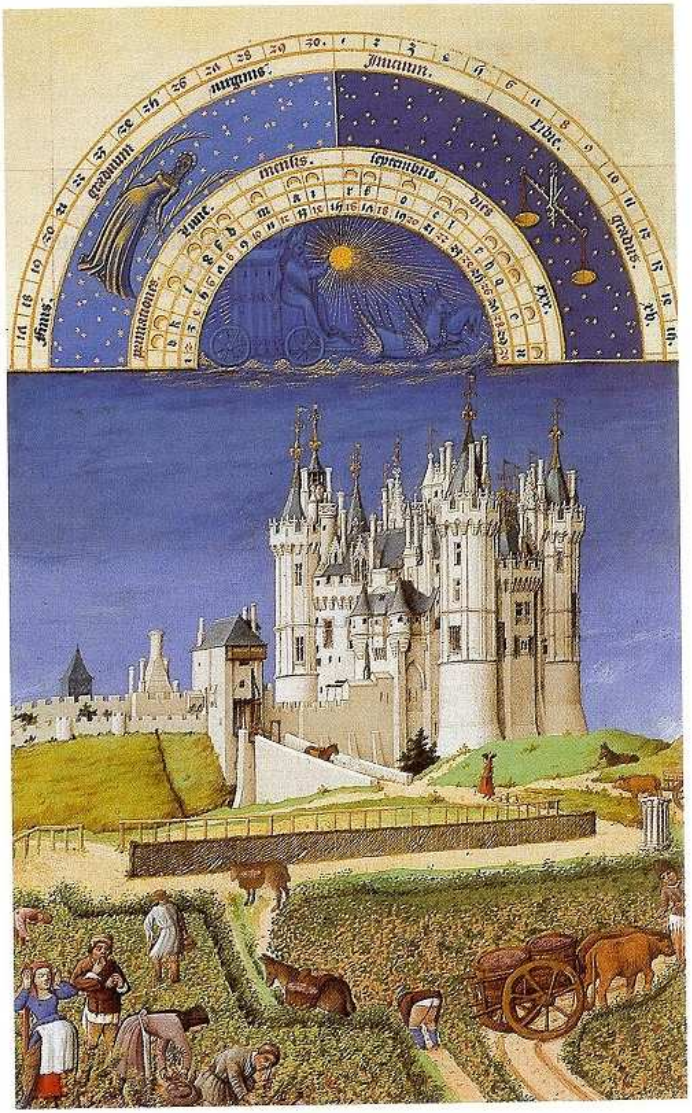
Hermanos Limbourg, *Mayo*, de *Las muy ricas horas del duque de Berry*, 1410-1411, Chantilly, Museo Condé

joyas, y se cubren con **ropas** teñidas con los colores más preciosos, como el **púrpura**. Los colores artificiales, que proceden de minerales o vegetales y son objeto de complejas elaboraciones, representan, por tanto, la riqueza, mientras que los pobres se visten exclusivamente con telas de colores desvaídos y modestos. Es normal que un campesino vista con bastos tejidos naturales, que no han pasado por las manos del tintorero, gastados por el uso, de un gris o un marrón casi siempre sucios. Una casaca verde o roja, por no hablar de un adorno de oro o de piedras preciosas (que muchas veces equivalen a las llamadas hoy día «piedras duras», como el ágata o el ónix), es un objeto raro y admirable. La riqueza de los **colores** y el brillo de las **piedras preciosas** son signo de poder y, por tanto, objeto de deseo y de maravilla. Del mismo modo, aunque los castillos de la época, que actualmente estamos acostumbrados a ver adornados con torres y con apariencia fabulosa gracias a las transformaciones del romanticismo y de Disney, son en realidad toscas fortalezas —a veces incluso de madera— situadas en el centro de una muralla de defensa, poetas y viajeros sueñan con castillos espléndidos llenos de mármoles y de gemas: los inventan, como san Brandán en el transcurso de sus viajes, o como Mandeville, y a veces quizá los ven realmente pero los describen como debieran haber sido para resultar bellísimos, como en el caso de Marco Polo.

Para comprender cuán costosos son los tintes hay que pensar en el trabajo que tienen que realizar los propios miniaturistas para fabricar colores vivos y brillantes, como atestiguan textos como el *Schedula diversarum artium* de Teófilo, o el *De arte illuminandi* de un anónimo del siglo XIV.

Ropas
Jean de Meung y Guillaume de Lorris (siglo XIII)
Le roman de la rose, tomo I, vv. 1051-1087
Riqueza llevaba un vestido de púrpura: no consideréis exageración si os digo y afirmo que jamás hubo otro así de bello, rico y elegante en el mundo. Estaba lleno de adornos de pasamanería y tenía dibujadas con hilo de oro historias de duques y reyes; llevaba en el cuello una banda de oro y esmaltes enriquecida con abundantes piedras preciosas que desprendían una gran claridad. Riqueza llevaba un cinturón muy elegante; ninguna dama se había puesto nunca uno tan rico: el broche estaba hecho con una piedra, que tenía unas propiedades y unas virtudes extraordinarias, pues el que la llevaba consigo no debía temer ningún veneno, ni ser envenenado por nadie. Hacía bien estimando tal piedra, que valía —para cualquier rico— más que todo el oro de Roma. La hebilla era de otro tipo de piedra, que curaba el dolor de muelas, con la virtud de que quien la contemplara —por joven que fuese— quedaría a salvo el resto de su vida. Los remaches que había en el dorado tejido eran de oro puro: eran gruesos y pesados, y el valor de cada uno de ellos era, por lo menos, de un besante.
Sobre las trenzas rubias llevaba una diadema de oro: nunca hasta entonces se había visto una tan hermosa, a mi juicio.

Púrpura
Chrétien de Troyes (siglo XII)
Erec et Enide, vv. 1583-1617
El que había recibido la orden lleva manto y una túnica forrada de armiño blanco hasta las mangas; en los puños y en el cuello había, para no ocultar nada, más de cien sellos de oro forjado, con piedras de extraordinario poder, violetas y verdes, azul turquesa y pardas, encastadas en toda la superficie del oro. En las hebillas había una onza de oro; por un lado se veía un jacinto, por el otro un rubí que resplandecía más que un carbunclo. El forro era de armiño blanco, el más fino y hermoso que imaginarse pueda. La púrpura estaba hábilmente trabajada con crucecitas de distintos colores, violetas y bermejas y azul turquesa, blancas y verdes, violetas y amarillas.



Hermanos Limbourg, *Septiembre*, de *Las muy ricas horas del duque de Berry*, 1410-1411, Chantilly, Museo Condé

Por otra parte los desheredados, que tienen no obstante la suerte de vivir en una naturaleza sin duda avara y dura, pero más intacta que la que nos rodea a nosotros, tan solo pueden gozar del espectáculo de la naturaleza, del cielo, de la luz solar o lunar, de las flores. Por tanto, es natural que su concepto instintivo de belleza se identifique con la variedad de colores que la naturaleza puede ofrecerles. Uno de los primeros documentos de la sensibilidad colorista medieval se encuentra en una obra que, aunque fue escrita en el siglo VII, influirá notablemente en la cultura posterior: las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla.

Piedras preciosas
Desconocido (siglo XIV)
Lapidario Estense
Decimos también que las piedras adornan los vasos y los instrumentos, que se ponen en los trajes y ayudan a quienes las llevan consigo, en muchos peligros, y procuran muchas gracias. Por eso los nobles y ricos las buscan y las llevan con este objetivo, aunque no sirven para todo lo que ellos creen. Y esto ocurre porque las compran adrede y así las llevan. Y aunque las piedras no puedan servir para todo, sí tienen no obstante cierta eficacia, precisamente por esto son honradas, aceptadas y apreciadas; pero algunas veces no pueden hacer lo que creen de palabra y de hecho, y las personas que tienen relación con ellas, aun viendo las razones de este fracaso, no se atreven a decirlo por gran maldad de corazón.
Y todo esto hacen las piedras y las palabras que dicen las personas que las poseen.

Colores
Giovanni Boccaccio (1313-1375)
Filocolo, IV, 74
Sobre él descendió esta luz en la que contempló con admiración a una mujer de aspecto bello y gracioso, cubierta con esa misma luz, y en las manos llevaba una botella de oro, llena de un agua preciosísima, y con esa agua parecía que se lavaba todo el rostro y después toda la persona, e inmediatamente después desapareció: y tal como había sucedido esto, así también le pareció que había multiplicado la visión, y que conocía mejor que antes las cosas mundanas y las divinas, y que las amaba a todas según su conveniencia. Y así, admirándose de esto, se halló entre las tres mujeres, que antes no conocía, y parecía que con ellas se hallaba su Blancaflor, y tenía maravillosa intimidad: a una de las tres la veía tan roja en el rostro y en los vestidos como si toda ella estuviera ardiendo, a la otra tan verde que superaría a cualquier esmeralda, la tercera blanquísima sobrepasaba a la nieve en su blancura.

Gemas
Giacomo da Lentini (siglo XIII)
Diamante, ni esmeralda, ni zafiro…
Diamante, ni esmeralda, ni zafiro
ni ninguna otra gema preciosa,
topacio, ni jacinto, ni rubí,
ni la aritropia, que es virtuosa,
ni la amatista, ni el carbunclo fino,
que es muy resplandeciente,
tienen tanta belleza en sí mismos
como tiene mi dama amorosa.
Y en virtud a todas las otras sobrepasa,
y semejante [a la estrella es] en resplandor,
con su gentil y alegre enamoramiento,
y más bella es que la rosa y que la flor.
Cristo le dé vida y alegría,
y crezca en gran consideración y honor.

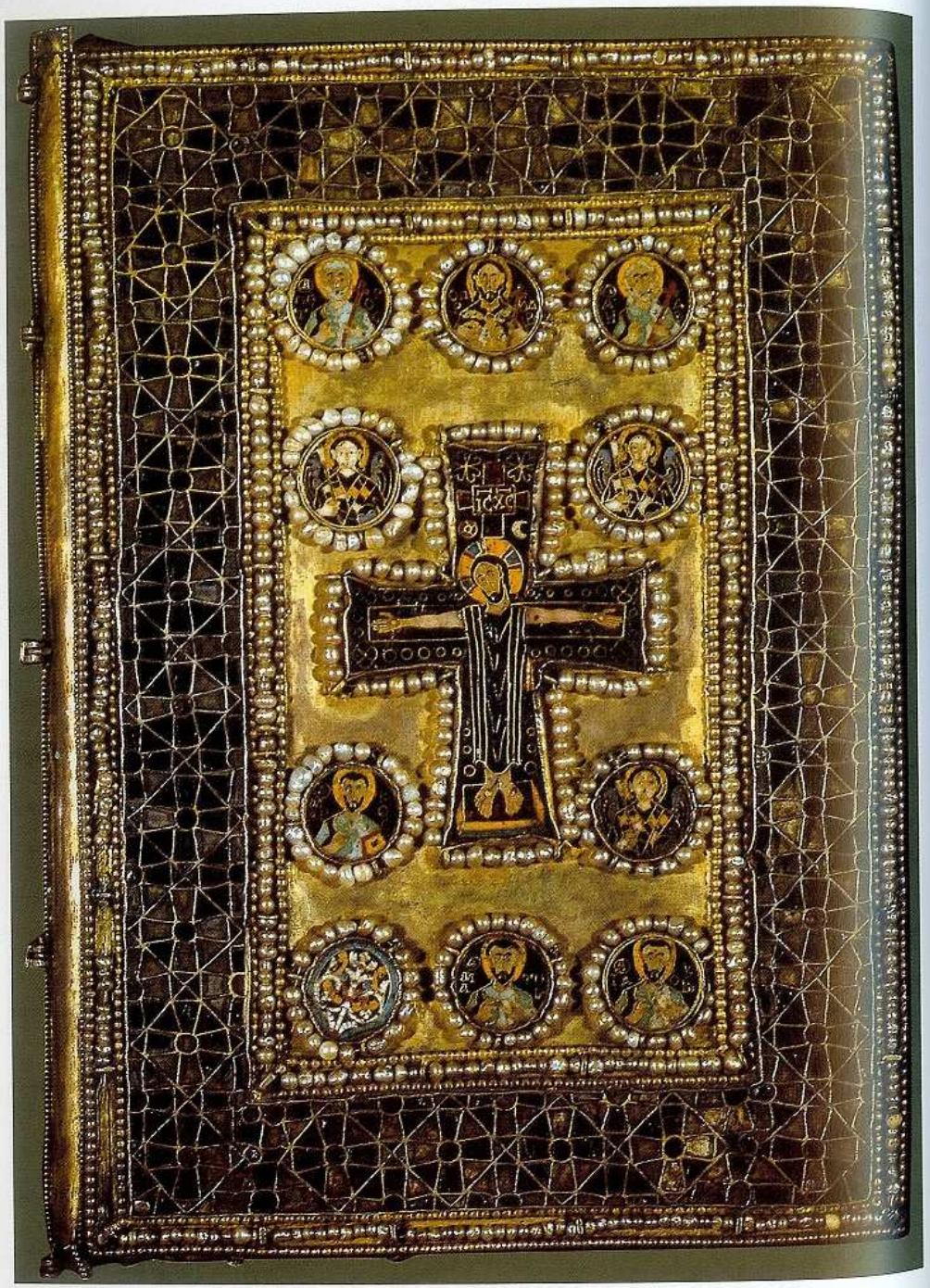
El palacio del Gran Khan
Marco Polo (siglo XIII)
El Millón, LXXI
Y en medio de esta muralla está el palacio del Gran Khan, que es tal como os voy a relatar. Es el más grande que se ha visto jamás: no tiene estrado, pero el suelo es diez palmos más alto que el resto del pavimento; el techo es altísimo. Las paredes de los salones y de las habitaciones están completamente revestidas de oro y de plata, y en ellas están esculpidas hermosas historias de caballeros y de damas, de pájaros y de animales y de otras bellas cosas; y la cubierta también está hecha de tal modo que solo se ve oro y plata. La sala es tan larga y tan ancha que muy bien pueden comer en ella seis mil personas, y hay tantas habitaciones que maravilla solo pensarlo. La cubierta superior, es decir, la externa, es roja, amarilla, verde y de muchos otros colores, y está tan bien barnizada que reluce como el cristal, de modo que desde lejos se ve brillar el palacio; la cubierta es muy sólida. Entre un muro y el otro del que os he hablado antes, hay hermosos prados y árboles y hay muchas clases de animales en libertad, esto es, ciervos blancos, corzos, gamos, los animales que hacen el almizcle, martas cibelinas y armiños, y otros hermosos animales. La tierra de este jardín está ocupada totalmente por estos animales, excepto el camino por donde entran los hombres.

Miniaturas
Desconocido (siglo XIV)
De arte illuminandi, I
Pretendo describir, ante todo sin ánimo de crítica sino amistosamente, de forma sencilla, algunas cosas relativas al arte de la miniatura de los libros tanto con la pluma como con el pincel; y aunque esto ya ha sido divulgado anteriormente en muchos escritos, sin embargo, para aclarar los procesos más expeditos y racionales, a fin de que los expertos se confirmen en sus opiniones tal vez mejores, y los inexpertos, deseosos de aprender este arte, puedan fácil y claramente entenderlo y practicarlo, expondré sucintamente, tratando de los colores y de los distintos modos de atenuarlos, las cosas experimentadas y reconocidas como buenas. Según Plinio, digo, tres son los colores principales, a saber, el

negro, el blanco y el rojo; todos los otros son, por tanto, intermedios de estos, como se define en los libros de todos los físicos, etcétera, pero los colores naturalmente necesarios para miniar son ocho, esto es, el negro, el blanco, el rojo, el amarillo, el azulado, el violáceo, el rosáceo y el verde. Algunos de estos son naturales, otros artificiales. Son naturales el azul de ultramar y el azul de Alemania. El color negro es una cierta tierra negra o piedra natural; también el rojo es una cierta tierra roja llamada a veces vulgarmente *macra*; el verde es tierra o verde azul, y el amarillo es tierra amarilla, u oropimente, u oro fino, o azafrán. Artificiales son todos los otros colores; esto es, el negro, que se hace con carbones de vid o de otras leñas, o con el humo de las velas de cera o de aceite, o de sepia, recogido en un cuenco o tazón vidriado. El rojo, como es el cinabrio, que se obtiene con azufre y mercurio, o como es el minio, también [llamado] *stoppio*, que se hace con plomo; el blanco que se extrae del plomo, esto es, de la cerusa o de los huesos incinerados de animales. […] El yeso para fijar el oro sobre el pergamino se hace de muchas maneras. No obstante, voy a exponer tan solo una, que ha demostrado ser excelente. Se toma ese yeso cocido y depurado que utilizan los pintores para fijar el oro sobre la tela, esto es, del más fino, en la cantidad deseada y una cuarta parte de excelente bolo arménico: se tritura sobre una piedra de pórfido con agua cristalina hasta llegar al máximo desmenuzamiento; después, se deja secar sobre dicha piedra, se toma la cantidad necesaria y se reserva el resto; se tritura con agua de cola de carniza o de pergamino y se le añade la cantidad de miel que se considera que puede endulzarlo adecuadamente; hay que tener cuidado de no poner demasiada o demasiado poca, sino la justa según la cantidad de materia, de manera que, si se prueba una partícula, apenas se note el sabor dulce. Para obtener un vasito como el que utilizan los pintores, sabed que la medida correcta es la cantidad que se coge con la punta del pincel, si fuera menos se estropearía la materia. Una vez bien mezclado, se mete en la vasija de vidrio y se vierte inmediatamente con mucho cuidado, sin que la materia se mezcle, la cantidad de agua cristalina necesaria para cubrirla; y la sustancia quedará así purgada de manera que no forme burbujas ni grietas cuando se haya secado. Y cuando se quiera utilizar, se saca, tras una breve espera, el agua que la cubre, sin mezclar la sustancia. Antes de fijar el yeso en el lugar preciso donde hay que trabajar sobre el pergamino, siempre hay que probar sobre un pergamino similar si está bien templado; una vez secado, se pone por encima un poco de oro y se observa si se abrillanta bien. En el caso de que tuviera demasiada miel o temple, se puede remediar vertiendo en el recipiente agua dulce común, sin mezclar; tendrá mejor temple si se mantiene durante un tiempo; luego se vuelve a quitar el agua, sin agitarla. Si se requiriera un temple más fuerte, póngase más cola, esto es, agua de azúcar o de miel, según la necesidad y el gusto. Y puesto que siempre es mejor la práctica que la teoría, no voy a explicar detalladamente cuanto sé: «A buen entendedor pocas palabras bastan».

Belleza de la naturaleza
Dante Alighieri (1265-1321)
Purgatorio, VII, vv. 70-78
Entre llano y cantil, oblicuo trazo
de sendero guió la caminata
hasta donde al vallejo abre un ribazo.
Grana, albayalde, finos oro y plata,
ébano, añil de un lúcido sereno
esmeralda que, rota, en catarata
refulgen, ceden en el valle ameno
a hierba y flor de tono variopinto,
como siempre el peor cede al más bueno.

Una blanca cierva
Francesco Petrarca (1335-1374)
Cancionero, CXC
Una más blanca cierva que paloma
por entre hierba verde con decoro
me apareció con unos cuernos de oro,
cuando la primavera a nos asoma.
Su vista en mí causó tan gran carcoma
qu'en tierra ajena por seguirla moro,
como el avaro que por el tesoro
el trabajar por gran deleite toma.
Nadie me toque (en un collar traía
escripto de diamantes engastados)
que César quiso fuese yo eximida.
El sol era ya vuelto a mediodía,
y mis ojos no hartos, mas cansados,
cuando en agua caído vi ser ida.



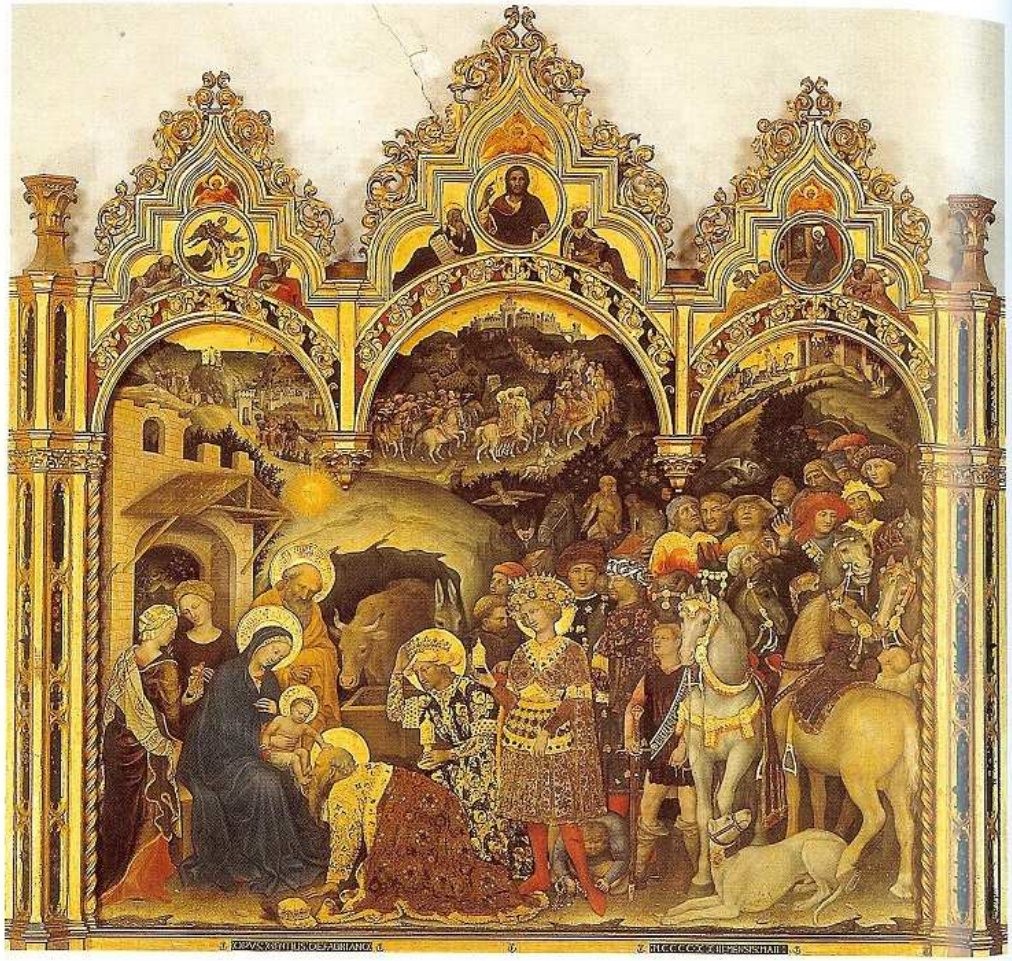
4. El adorno

Página anterior:
Encuadernación de evangeliario, cubierta, cod. marc. Lat. I, 101, siglo IX, Venecia, Biblioteca Nacional

Para Isidoro de Sevilla, en el **cuerpo humano** algunas cosas tienen como objeto la utilidad, otras el *decus*, esto es, el adorno, lo bello y el placer. Para autores posteriores, como, por ejemplo, Tomás de Aquino, una cosa es bella además en cuanto es adecuada a las funciones que le son propias, en el sentido de que un cuerpo mutilado —o excesivamente pequeño— o un objeto que no sepa desempeñar correctamente la función para la que ha sido pensado (como, por ejemplo, un martillo de cristal) debe considerarse feo, aunque esté fabricado con materiales preciosos. Pero aceptemos la distinción de Isidoro (de origen tradicional) entre útil y bello: así como la ornamentación de las fachadas añade belleza a los edificios y el adorno retórico añade belleza a los discursos, así también el cuerpo humano tiene una apariencia bella gracias a los adornos naturales (el ombligo, las encías, las cejas,

Arca de San Calmin, siglos XI-XII, Mozac, junto a Riom, Iglesia de San Pedro

El cuerpo humano
Isidoro de Sevilla (560-636)
Etimologías, XI, 25
En nuestro cuerpo algunas cosas están hechas por su utilidad, como las vísceras, y otras tanto por su utilidad como por la belleza, como el rostro, y los pies, y las manos, miembros que son de gran utilidad y aspecto decentísimo. Algunas están hechas tan solo para adorno, como las tetillas en los hombres y el ombligo en ambos sexos. Algunas están hechas como signo distintivo, como en los varones los genitales, la barba, el ancho pecho, y en las mujeres las encías delicadas, el pecho pequeño, y los riñones y las caderas anchas para poder llevar el feto.



Gentile da Fabriano,
Adoración de los Magos,
1423, Florencia,
Galería de los Uffizi

Miniaturista de la corte angevina, *La música y sus cultivadores*, en M. Severinus Boecio, *De arythmetica, de musica*, siglo XIV, Nápoles, Biblioteca Nacional

los senos) y artificiales (las ropas y las joyas). Entre los adornos en general son fundamentales los que se basan en la luz y en el color: los mármoles son bellos a causa de su blancura, los metales por la luz que reflejan.

El mismo aire es bello, porque *aes-aeris* —afirma Isidoro con su más que discutible técnica etimológica— se llama así por el resplandor del *aurum*, esto es, del oro. En efecto, el aire, como el oro, resplandece en cuanto le alcanza la luz. Las piedras preciosas son bellas a causa de su color, y el color no es más que la luz del sol aprisionada y materia purificada. Los ojos son bellos si son luminosos, y los más bellos son los ojos azul verdosos. Una de las primeras cualidades de un cuerpo bello es la piel sonrosada, y en realidad —argumenta el etimologista Isidoro—, *venustas*, «belleza física», viene de *venis*, esto es, de la sangre, mientras que *formosus*, «bello», viene de *formo*, que es el calor que mueve la sangre; de *sangue* viene también *sanus*, que se dice de quien carece de palidez.

En estas páginas se observa hasta qué punto es importante un cuerpo de aspecto sano en una época en que la gente muere joven y se padece hambre: Isidoro afirma que hablamos de un aspecto *delicatus* por las *deliciae* de las buenas comidas, e intenta incluso hacer una clasificación del carácter de algunos pueblos a partir de la forma en que viven y se alimentan, recurriendo siempre a arriesgadas etimologías. Por ejemplo, los galos —llamados así por *gala*, «leche» en griego, a causa de la blancura de sus cuerpos— son feroces debido al clima en que viven.

5. Los colores en la poesía y en la mística

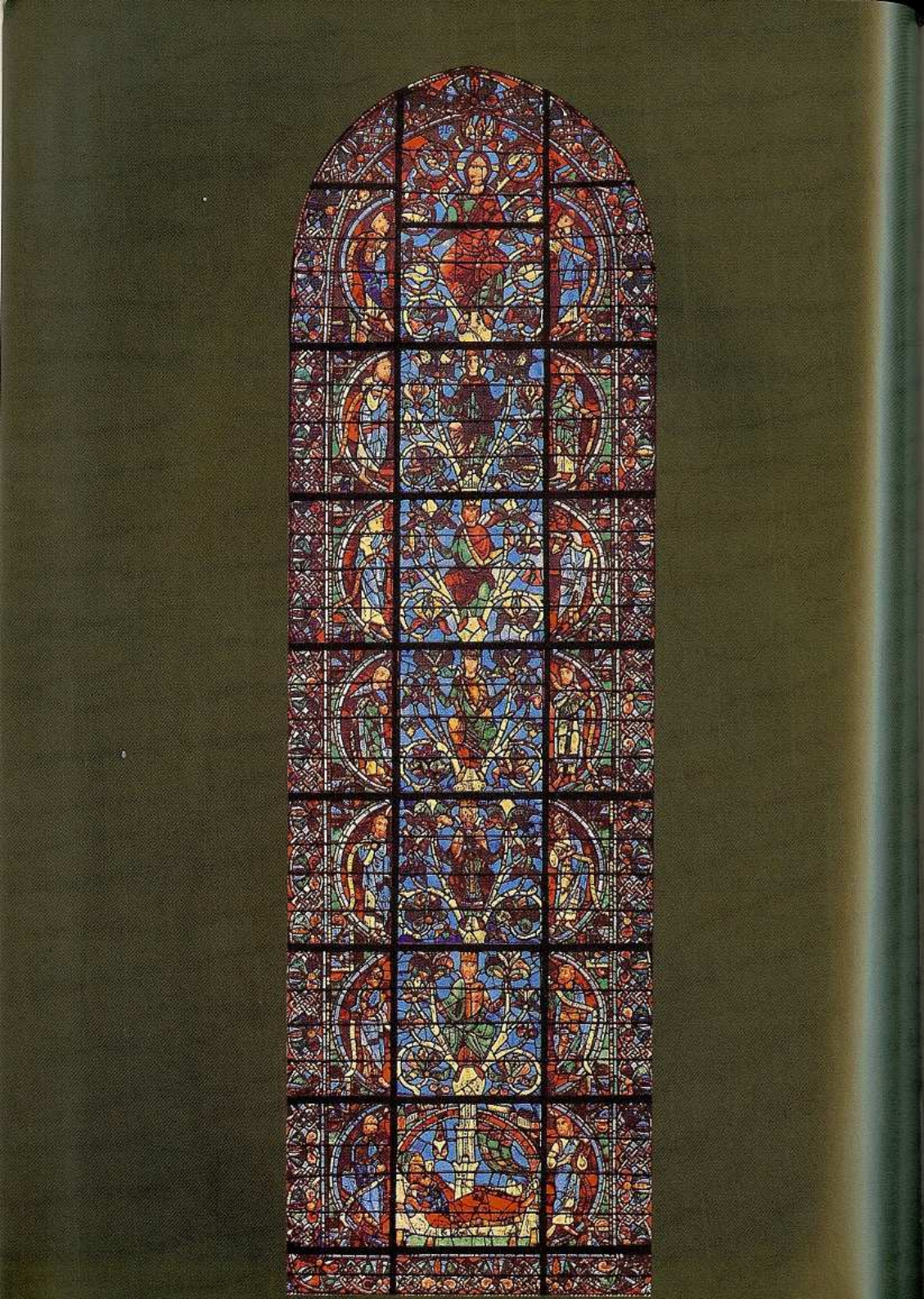
En los poetas, este sentido del color vivo es una constante: la hierba es verde, la sangre roja, la leche blanca. Existen superlativos para todos los colores (como el *praerubicunda* de la rosa) y un mismo color posee muchas gradaciones, pero ningún color muere en zonas de sombra.
Podemos recordar el «dolce colore di **oriental zaffiro**» de Dante, o el «viso di neve colorato in grana» de Guinizzelli, la «clère et blanche» Durandal de la *Chanson de Roland* que reluce y llamea a la luz del sol. En el Paraíso dantesco aparecen **visiones luminosas** como «l'incendio suo seguiva ogni scintilla», o bien «ed ecco intorno di chiarezza pari / nascere un lustro sopra que che v'era / per guisa d'orizzonte che rischiari». En las páginas místicas de santa Hildegarda de Bingen aparecen visiones de una **brillantísima luz**.

Página siguiente:
Hildegarda de Bingen,
La Creación con el Universo y el Hombre cósmico, en *Revelationes*, c.1230, Lucca, Biblioteca Estatal

El oriental zafiro
Dante Alighieri (1265-1321)
Purgatorio, I, vv. 13-24
Un color dulce de oriental zafiro
que se albergaba en el cariz sereno
del aire, puro ya hasta el primer giro
mis ojos inundó de un gozo pleno
no bien pude salir del aura muerta
que turbara mis ojos y mi seno.
El planeta que a amor abre la puerta,
hacía sonreír todo el Oriente,
velando a Piscis, que era escolta alerta.
Volviendo a mi derecha, alcé la mente
al otro polo, donde cuatro estrellas
vi, que vio solo la primera gente.

Visiones luminosas
Dante Alighieri (1265-1321)
Paraíso, XIV, vv. 67-75
Y hete que, con fulgores parecidos,
surgió una luz sobre la luz primera,
fingiendo horizonte en estallidos.
Y como asoman con la luz postrera
nuevas estrellas cuyo parpadeo
se duda si es o no es luz verdadera,
nuevas luces y luces brillar veo
que en torno al doble refulgente anillo
forman nueva corona cual trofeo.

Brillantísima luz
Hildegarda de Bingen (1098-1179)
Liber Scivias, II, 2
Vi una brillantísima luz y en ella una forma de hombre del color del zafiro que todo lo inflamaba con un fuego rutilante muy suave, y aquella espléndida luz se difundió por todo el fuego rutilante, y este fuego rutilante por aquella luz resplandeciente y aquella luz brillantísima y aquel fuego rutilante por toda la forma del hombre, produciendo un solo resplandor de una única virtud y potencia. Y oí que aquella luz viva me decía: «Este es el sentido de los misterios de Dios: que se vea con claridad y se comprenda cuál es la plenitud sin nacimiento y a la que nada puede faltar, que con virtud poderosísima trazó todos los cursos de los fuertes. En efecto, si el Señor careciera de su virtud, ¿qué necesidad habría de él? Ninguna, con certeza, por eso en la obra perfecta se ve su condición de artista. Por eso ves la brillantísima luz que no tiene nacimiento y a la que nada puede faltar; esta designa al Padre, y en ella declara el Hijo por medio de la forma de hombre de color zafiro sin mancha de imperfección, de envidia o iniquidad, ser generado como divinidad antes de los tiempos por el Padre, y ser encarnado después en el tiempo como humanidad.



Página anterior:
El árbol de Jessé,
vidriera a la derecha
del pórtico real,
siglo XII, Chartres,
catedral de Notre-Dame

Al describir la belleza del primer ángel, Hildegarda habla de un Lucifer (antes de la caída) adornado con piedras refulgentes como el cielo estrellado, de modo que la innumerable turba de las centellas, resplandeciendo en el brillo de todos sus adornos, alumbra con su luz el mundo (*Liber divinorum operum*).
Por otra parte, es precisamente la Edad Media la que elabora la técnica figurativa que más aprovecha la vivacidad del color simple unido a la vivacidad de la luz que lo penetra: la vidriera de la catedral gótica. La iglesia gótica es atravesada por láminas de luz que penetran por las ventanas, aunque filtradas por vidrios de colores unidos entre sí por junturas de plomo. Ya existían en las iglesias románicas, pero con el gótico la paredes se elevan y se unen en la clave de la bóveda ojival.
El espacio para las ventanas y los rosetones se ensancha, y los muros así horadados se apoyan en el empuje contrario de los contrafuertes y de los arcos rampantes. La catedral está construida en función de la luz que irrumpe a través de un calado de estructuras. El arzobispo Suger, que para gloria de la fe y del rey de Francia concibe la iglesia abacial de Saint Denis (inicialmente de estilo románico), nos da testimonio de hasta qué punto este espectáculo puede fascinar al hombre medieval. Suger describe su iglesia con expresiones que reflejan una gran emoción, extasiado tanto por la belleza de los tesoros que encierra como por el juego de la luz que penetra por las vidrieras.

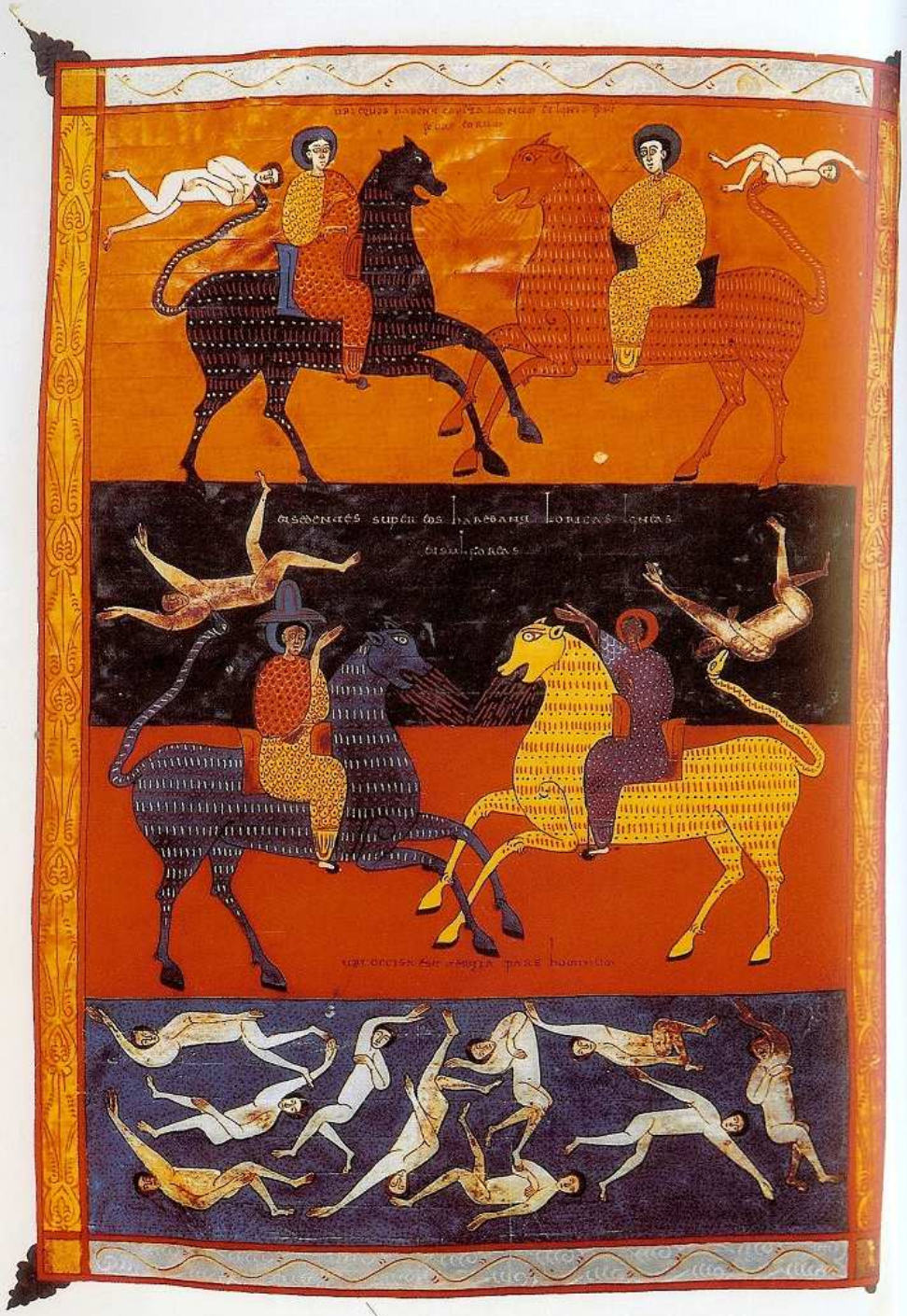
La que todo lo inflama con suavísimo fuego rutilante, fuego que carece de contacto con cualquier mortalidad árida y tenebrosa, muestra al Espíritu Santo del que fue concebido según la carne el Unigénito de Dios, nacido temporalmente de la Virgen, el cual infunde luz de verdadera caridad al mundo».
Pero si esa luz resplandeciente se difunde por todo ese fuego rutilante, y ese fuego rutilante por toda aquella luz resplandeciente y esa espléndida luz rutilante por toda la forma del hombre, produciendo una única luz en una sola virtud y potestad es porque el Padre, que es suma equidad, no existe sin el Hijo y el Espíritu Santo, y el Espíritu Santo inflama los corazones de los fieles, pero no sin el Padre y el Hijo es plenitud de virtud pero no sin el Padre y el Espíritu Santo, y son inseparables en la majestad divina. [...]
Así como una llama en un solo fuego tiene tres virtudes, así también un único Dios tiene tres personas. ¿Cómo? La llama consta de una resplandeciente claridad, de un vigor innato y de un ardor ígneo, pero la resplandeciente claridad la posee para que reluzca y el vigor innato para que tenga fuerza y el ardor ígneo para que arda. Por eso considera en la espléndida claridad al Padre que expande sobre los fieles con paternal caridad su claridad, y percibe a través del vigor innato de la resplandeciente llama al Hijo en el que esta llama muestra su virtud, el Hijo que se hizo carne a través de una virgen en la que la Divinidad manifestó sus maravillas; y reconoce en el ardor ígneo al Espíritu Santo, que suavemente inflama las mentes de los fieles. Pero donde no hay resplandeciente claridad ni vigor innato, ni ardor ígneo, no se ve ni siquiera una llama; al igual que donde no se adore ni al Padre ni al Hijo ni al Espíritu Santo no existe auténtica veneración. Así como en una llama se distinguen estas tres fuerzas, así también en la unidad de la divinidad se deben distinguir tres personas. Así como tres fuerzas se manifiestan en la Palabra o Verbo, así también se puede considerar la trinidad en la unidad de la divinidad.

6. Los colores en la vida cotidiana

Este gusto por el color se manifiesta fuera del arte, en la vida y en las costumbres cotidianas, en los vestidos, en los adornos, en las armas. En su fascinante análisis de la sensibilidad colorista tardomedieval, *El otoño de la Edad Media*, Huizinga nos recuerda el entusiasmo del cronista Froissard por las «naves con las banderas y gallardetes ondeando y los blasones multicolores brillando al sol. O bien el reflejo de los rayos del sol sobre los yelmos, las corazas, las puntas de las lanzas, los plumeros y las enseñas de los caballeros en marcha». O las preferencias cromáticas mencionadas en el *Blason des couleurs*, donde se alaban las combinaciones de amarillo pálido y azul, anaranjado y blanco, anaranjado y rosa, rosa y blanco, negro y blanco; y la representación descrita por La Marche, en la que aparece una jovencita ataviada con traje de seda violeta sobre una jaca con gualdrapa de seda azul, conducida por tres hombres vestidos de seda bermeja con capas de seda verde.

Página siguiente:
Hermanos Limbourg, *Abril*, de *Las muy ricas horas del duque de Berry*, 1410-1411, Chantilly, Museo Condé

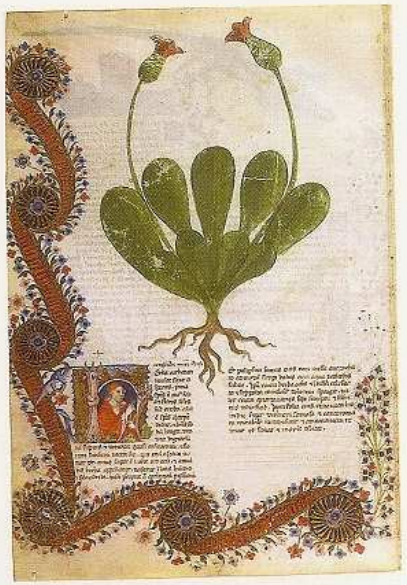
Hermanos Limbourg, *Enero*, de *Las muy ricas horas del duque de Berry*, 1410-1411, Chantilly, Museo Condé



Página anterior:
Caballeros sobre caballos con cabeza de león que vomitan fuego, Beato de Liébana, miniaturas del Beato Fernando I y Sancha, siglo VIII, Madrid, Biblioteca Nacional

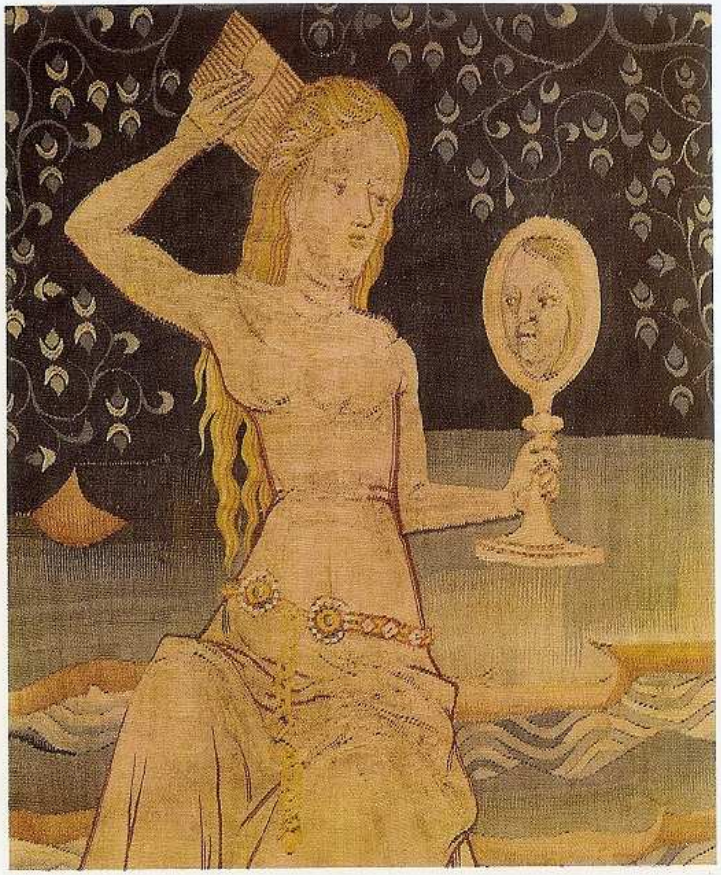
7. El simbolismo de los colores

La Edad Media cree firmemente que todas las cosas en el universo tienen un significado sobrenatural, y que el mundo es como un libro escrito por la mano de Dios. Todos los animales tienen un significado moral o místico, al igual que todas las piedras y todas las hierbas (y esto es lo que explican los bestiarios, los lapidarios y los herbarios). Se llega así a atribuir significados positivos o negativos también a los colores, aunque los estudiosos ofrezcan a veces opiniones contradictorias respecto al significado de determinado color; esto sucede por dos razones: ante todo, para el simbolismo medieval una cosa puede tener incluso dos significados opuestos según el contexto en el que se contempla (de ahí que el león a veces simbolice a Jesucristo y a veces al demonio); en segundo lugar, la Edad Media dura casi diez siglos, y en un período de tiempo tan largo se producen cambios en el gusto y en las creencias acerca del significado de los colores. Se ha observado que en los primeros siglos el azul, junto con el verde, es considerado un color de escaso valor, probablemente porque al principio no consiguen obtener



Miniaturista lombardo, folio miniado del *Historia Plantarium*, siglo XIV, Roma, Biblioteca Casanatense

Página anterior: «Hombre salvaje, oso y ciervo», de la *Novela de Alejandro*, siglo XIV, Oxford, Bodleian Library



Visión de la gran prostituta (Apocalipsis, 17), *Tapiz del Apocalipsis*, siglo XIV, Angers, castillo del rey Renato

azules vivos y brillantes, y por tanto los vestidos o las imágenes azules aparecen descoloridos y desvaídos.

A partir del siglo XII, el azul se convierte en un color apreciado; pensemos en el valor místico y en el esplendor estético del azul de las vidrieras y de los rosetones de las catedrales: domina sobre los otros colores y contribuye a filtrar la luz de forma «celestial». En determinados períodos y lugares, el negro es un color real, en otros es el color de los caballeros misteriosos que ocultan su identidad. En las novelas del ciclo del rey Arturo, los caballeros pelirrojos son viles, traidores y crueles, mientras que, unos siglos antes, Isidoro de Sevilla consideraba que entre los cabellos más hermosos estaban los rubios y pelirrojos. Igualmente, las casacas y las gualdrapas rojas expresan valor y nobleza, aunque el rojo sea también el color de los verdugos y de las prostitutas. El amarillo es el color de la cobardía y va asociado a las personas marginadas y objeto de rechazo, los locos, los musulmanes, los judíos, pero también es celebrado como el color del oro, entendido como el más solar y el más precioso de los metales.

Página anterior:
Guariento di Arpo,
Ángeles en formación acorazados y armados,
c. 1360, Padua,
Museo Municipal

8. Teólogos y filósofos

Estas alusiones al gusto corriente de la época son necesarias para comprender en toda su importancia las referencias de los teóricos al **color como causa de belleza**. Si no se tiene presente este gusto tan difundido, pueden parecer superficiales las observaciones de Tomás de Aquino (*Summa Theologiae*, I, 39, 8) en el sentido de que consideramos bellas las cosas de colores nítidos. En cambio, estos son precisamente los casos en que los teóricos están influidos por la sensibilidad corriente. En este sentido, Hugo de San Victor (*De tribus diebus*) alaba **el color verde** por ser el más bello de todos, símbolo de la primavera, imagen del futuro renacimiento (y la referencia mística no anula la complacencia sensible), y la misma preferencia destacada la hallamos en Guillermo de Auvernia, que la defiende con argumentos de adecuación psicológica, en cuanto que el verde se hallaría a mitad de camino entre el blanco, que dilata el ojo, y el negro, que lo contrae. Nos hallamos en el siglo en que Rogerio Bacon proclamará que la óptica es la nueva ciencia destinada a resolver todos los problemas. La especulación científica sobre la luz llega a la Edad Media a través del *De aspectibus* o *Perspectiva*, escrito por el árabe Al-Hazen entre los siglos X y XI y retomado en el siglo XII por Vitellione en *De perspectiva*. En el *Roman de la rose*, suma alegórica de la escolástica más avanzada, Jean de Meung, por boca de Naturaleza, se extiende largamente sobre las maravillas del arco iris y los milagros de los **espejos** curvos, a través de los cuales enanos y gigantes ven alteradas sus respectivas proporciones y sus figuras distorsionadas o invertidas.

Color como causa de belleza
Hugo de San Víctor (siglo XII)
Eruditio didascalica, XII
Respecto al color de las cosas no es necesario discutir mucho, porque la propia vista demuestra cuánta belleza se añade a la naturaleza, cuando esta es adornada con tantos y tan diversos colores. ¿Hay algo más bello que la luz que, aun no teniendo color en sí misma, sin embargo hace aparecer los colores de todas las cosas iluminándolas? ¿Hay algo más agradable a la vista que el cielo cuando está sereno y brilla cual zafiro, y con la proporción tan agradable de su resplandor atrae la mirada y alegra la vista? El sol resplandece como el oro, la luna es pálida como el ámbar, algunas estrellas brillan como llamas, otras titilan con luz rosácea, y otras emiten de vez en cuando un fulgor ahora rosáceo, ahora verde, ahora blanco.

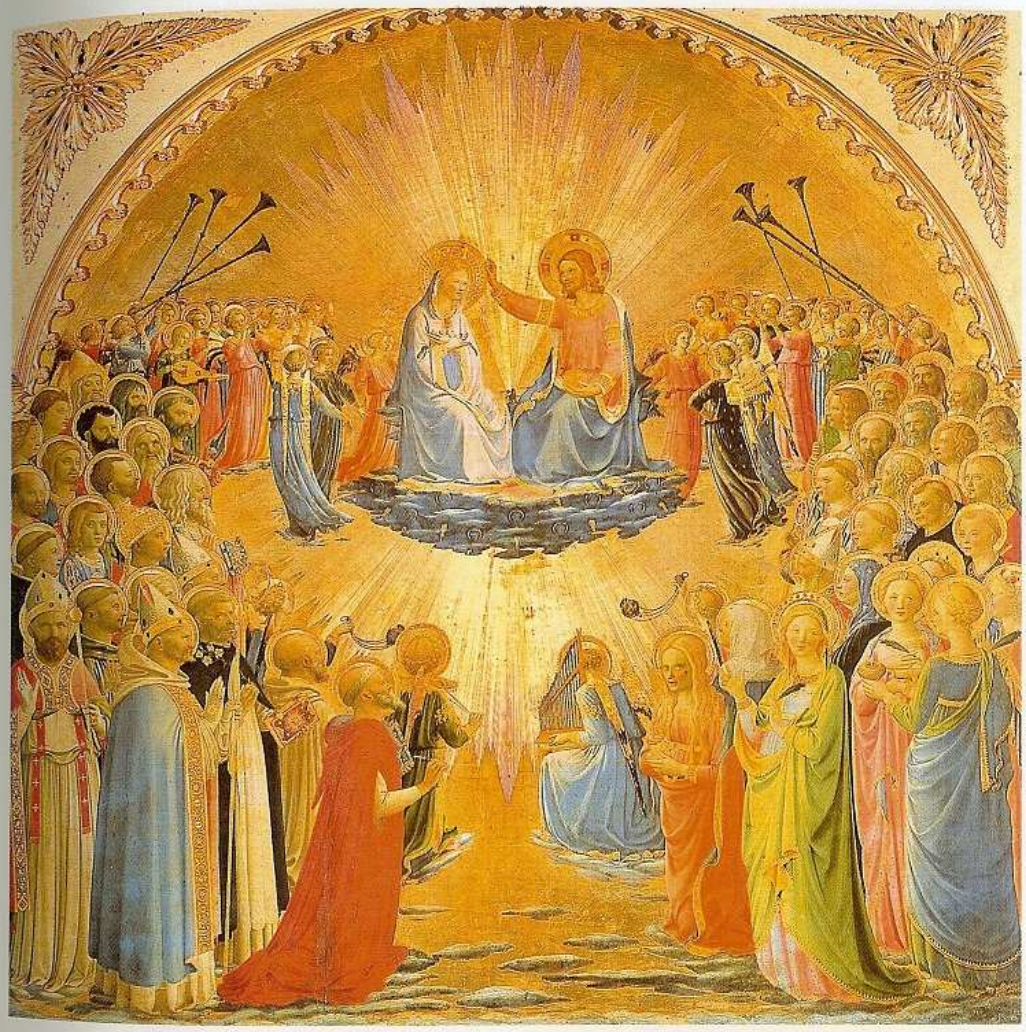
El color verde
Hugo de San Víctor (siglo XII)
Eruditio didascalica, XII
El color verde que supera a cualquier otro color en belleza, cómo arrebata los espíritus de quienes lo contemplan; cuando, en la nueva primavera, los brotes se abren a una nueva vida y, elevándose hacia lo alto con sus hojas puntiagudas, casi rechazando la muerte hacia abajo a imagen de la futura resurrección, se alzan todos a la vez hacia la luz. ¿Pues qué diremos de las obras de Dios, cuando admiramos tanto incluso sus falsas imitaciones, fruto del ingenio humano, que engañan a los ojos?

Ya se trate de metáforas metafísicas o de manifestaciones ingenuas de gusto por el color, la Edad Media se da cuenta de que la concepción cualitativa de la belleza no concuerda con su definición proporcional. Mientras se aprecian los colores agradables sin pretensiones críticas y se utilizan metáforas en el ámbito de un discurso místico o vagas cosmologías, estos contrastes pueden pasar incluso inadvertidos. Pero la escolástica del siglo XIII abordará también este problema. Véase la **cosmología de la luz** propuesta por Roberto Grossatesta. En el comentario al *Hexamerón* intenta resolver la oposición entre principio cualitativo y principio cuantitativo, y define la luz como la máxima proporción, la **adecuación a sí**. En ese sentido, la identidad se convierte en la proporción por excelencia y justifica la belleza indivisa del Creador como fuente de luz, porque Dios, que es sumamente simple, es la máxima concordia y adecuación de sí a sí mismo. El planteamiento neoplatónico de su pensamiento lo lleva a elaborar una imagen del universo formado por un único flujo de energía luminosa que es a la vez fuente de belleza y de ser. De la luz única derivan por rarefacciones y condensaciones progresivas las esferas astrales y las zonas naturales de los elementos y, por consiguiente, los matices infinitos del color y los volúmenes de las cosas. La proporción del mundo no es más que el orden matemático en el que la luz, en su difusión creativa, se materializa según las distintas resistencias ofrecidas por la materia (véase capítulo III). En conjunto, la visión de lo creado resulta una visión de belleza, ya sea por las proporciones que el análisis descubre en el mundo, ya sea por el efecto inmediato de la luz, sumamente agradable a la vista, *maxime pulchrificativa*.

Espejos
Jean de Meung y Guillaume de Lorris (siglo XIII)
Le roman de la rose, vv. 18123-18146
Los espejos, añadió Naturaleza, tienen además muchas otras propiedades extraordinarias, porque las cosas grandes y hermosas que se colocan cerca de ellos parecen estar muy lejos. Incluso la mayor montaña que se encuentre entre Francia y Cerdaña se vería a su través tan pequeña y minúscula que difícilmente podría ser apreciada, aun mirando con mucho detenimiento.
Otros espejos muestran verdaderamente las exactas dimensiones de las cosas que en ellos se reflejan, siempre que haya alguien capaz de observarlas.
Hay otros espejos que queman los objetos que se miran en ellos, si se colocan rectos, para concentrar los rayos que el brillante sol arroja cuando sonríe sobre el espejo.
Otros muestran diferentes figuras en varias posiciones: derechas, oblongas, invertidas, mediante diversos arreglos. Los que son expertos en tal materia hacen nacer varias de una sola imagen.

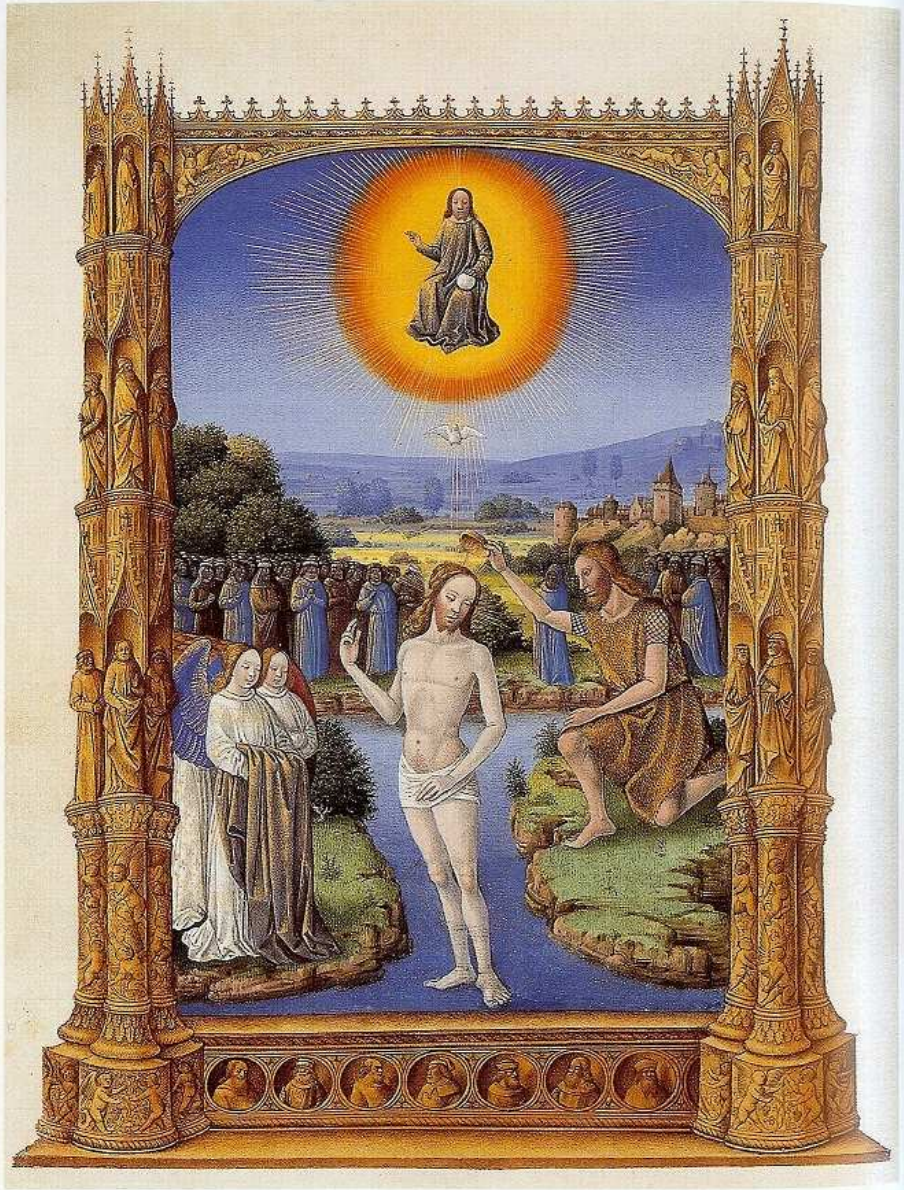
Cosmología de la luz
Roberto Grossatesta (siglo XIII)
Comentario a los nombres divinos, VII
Este bien en sí es alabado por los sagrados teólogos, como también lo bello y la belleza. [...] Ya la belleza es armonía y adecuación de sí a sí misma y de cada una de sus partes a sí misma y entre ellas y armonía del todo, y del todo mismo a todas las cosas. Ya Dios, sumamente simple, es suma armonía y adecuación, sin posibilidad alguna de disonancia o discrepancia, no solo en armonía con todas las cosas, sino además fuente de la propia armonía del ser para todas las cosas. En efecto, el mal, que es discorde de la bondad, es nada. A causa de esto Dios es belleza y bello en sí.

Adecuación a sí
Roberto Grossatesta (siglo XIII)
Comentario al Hexamerón
Juan Damasceno dice: «Si quitas la luz, todas las cosas quedan ignoradas en las tinieblas, porque no pueden manifestar su propia belleza». La luz, por tanto, es «la belleza y el orden de toda criatura visible». Y, como dice Basilio: «Tal naturaleza es creada de tal modo



Beato Angelico, *Coronación de la Virgen*, 1435, Florencia, Galería de los Uffizi

que no puede haber nada más agradable para el pensamiento de los mortales que de ella disfrutan. La primera palabra de Dios creó la naturaleza de la luz y dispersó las tinieblas y disipó la tristeza e hizo alegre y gozosa a toda especie». La luz es bella por sí, porque «su naturaleza es simple, y tiene en sí todas las cosas a la vez». Y por eso está totalmente unida y proporcionada a sí de forma bastante armónica en virtud de la igualdad; la armonía de las proporciones es, en cambio, belleza. Y por eso, incluso sin una armónica proporción de las formas corpóreas, la luz es bella y bastante agradable a la vista. Así pues, la belleza dorada de la luz es bella por el fulgor resplandeciente y las estrellas resultan bellísimas a la vista, aunque no veamos ninguna belleza procedente de la composición de las partes o de la proporción de la figura, sino solo la belleza que deriva del fulgor de la luz. En efecto, como dice Ambrosio: «La naturaleza de la luz es tal que su gracia no consiste en el número, la medida o el peso, como ocurre con las otras cosas, sino que consiste en el aspecto. Ella hace que las otras partes del mundo sean dignas de alabanza».



Hermanos Limbourg, *Bautismo de Cristo*, de *Las muy ricas horas del duque de Berry*, 1410-1411, Chantilly, Museo Condé

Buenaventura de Bagnorea retoma una **metafísica de la luz**, aunque no sigue la tradición neoplatónica sino la aristotélica. La luz es para él **forma sustancial** de los cuerpos y, por tanto, principio de toda belleza. La luz es *maxime delectabilis*, la cosa más agradable en que pueda pensarse, porque a través de ella se crea la diferenciación de los colores y de las luminosidades, de la tierra y del cielo. La luz puede considerarse bajo tres aspectos. Como *lux* es considerada en sí misma, como pura difusión de fuerza creativa y origen de todo movimiento; bajo este aspecto penetra hasta las entrañas de la tierra y forma allí los minerales y los gérmenes de vida, aportando a las piedras y a los minerales esa virtud de las estrellas que es obra de su oculta influencia. Como *lumen* posee el ser luminoso y es transportada por los medios transparentes a través de los espacios. Como color o resplandor aparece reflejada por el cuerpo opaco contra el que choca. El color visible nace en el fondo del encuentro entre dos luces, la que es irradiada a través del espacio diáfano da vida a la incorporada en el cuerpo opaco. En virtud de todas las implicaciones místicas y neoplatónicas de su filosofía, Buenaventura es inducido a subrayar los aspectos cósmicos y estáticos de una estética de la luz. Las páginas más hermosas sobre la belleza son aquellas en las que se describen la visión beatífica y la gloria celeste: en el cuerpo del individuo regenerado en la resurrección de la carne, la luz resplandecerá en sus cuatro propiedades fundamentales: la *claritas* que ilumina, la impasibilidad por la que nada puede corromperla, la agilidad, y la penetrabilidad, mediante la cual atraviesa los cuerpos diáfanos sin corromperlos. Para Tomás de Aquino la luz se reduce a una cualidad activa que resulta de la forma sustancial del sol y que halla en el cuerpo diáfano una disposición a recibirla y a transmitirla. Este *affectus lucis in diaphano* se llama *lumen*. Para Buenaventura la luz es una realidad metafísica; para Tomás es una realidad física. Solo teniendo en cuenta estas especulaciones filosóficas se puede comprender el valor de la luz en el Paraíso dantesco.

Metafísica de la luz
Buenaventura de Bagnorea (siglo XIII)
Sermones, VI
Cuán gran resplandor se producirá cuando
la luz del sol eterno ilumine las almas
glorificadas… Una alegría extraordinaria
no puede ser ocultada, surgen la alegría
y el júbilo y los cánticos de cuantos verán
el reino de los cielos.

Forma sustancial
Buenaventura de Bagnorea (siglo XIII)
Comentario a las Sentencias, II, 12, 1; II, 13, 2
La luz es la naturaleza común que se encuentra
en todo cuerpo, ya sea celeste o terrenal. […]
La luz es la forma sustancial de los cuerpos,
que poseen tanto más real y dignamente
el ser cuanto más participan de esta.

La luz dantesca
Dante Alighieri (1265-1321)
Paraíso, XXX, vv. 97-120
¡Oh esplendor de mi Dios, por quien he visto
el gran triunfo del reino inmarcesible,
ayúdame a decir cómo lo he visto!
Arriba hay una luz que hace visible
el Creador a aquella criatura
que no halla sin su vista paz posible;
y se despliega en circular figura,
tan amplia que en su gran circunferencia
el sol se ceñiría con holgura,
volcando al primer Móvil su efulgencia,
el cual, al tiempo que la luz divina,
recibe de él virtud, vida y potencia.
Cual se mira en el agua una colina,
como para admirar su propio adorno,
cuando más con su verde y flor fascina,
así en más de mil gradas, todo en torno,
vi, envueltos en la luz esplendorosa,
los santos que allí han vuelto de retorno.
Y si la hoja más baja en luz rebosa,
¡cuál no será el fulgor, cuál la grandeza
en las hojas más altas de esta rosa!
Mi vista con distancias no tropieza,
ni alturas; sino, haciéndose infinita
abarca el cuánto y cuál de esta belleza.

Capítulo V

La belleza de los monstruos

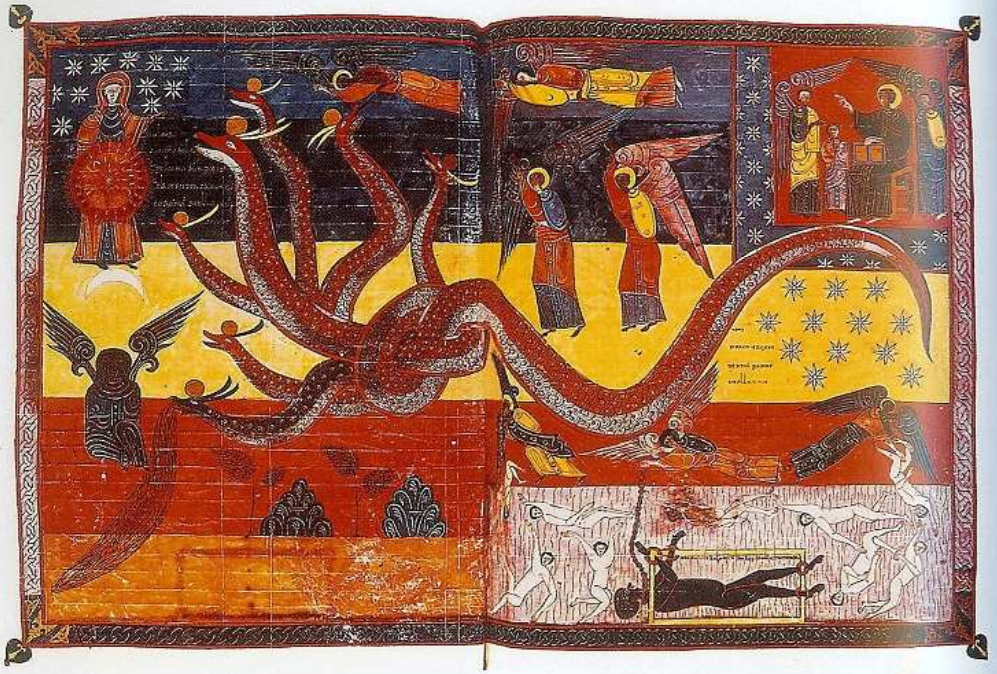
Antefija con cabeza de Gorgona de Santa Maria Capua Vetere, siglo IV a.C., Nápoles, Museo Arqueológico Nacional

Página anterior: Hieronymus Bosch (El Bosco), tríptico de *El jardín de las delicias*, *Infierno*, c. 1506 Madrid, Museo del Prado

1. Una bella representación de lo feo

Todas las culturas, además de una concepción propia de lo bello, han tenido siempre una idea propia de lo feo, aunque a partir de los hallazgos arqueológicos normalmente es difícil establecer si lo que está representado realmente era considerado feo: a los ojos de un occidental contemporáneo ciertos fetiches o ciertas máscaras de otras civilizaciones parecen representar seres horribles y deformes, mientras que para los nativos pueden o podían ser representaciones de valores positivos.

En la mitología griega abundaban figuras como faunos, cíclopes, quimeras y minotauros, o divinidades como Príapo, consideradas monstruosas y ajenas a los cánones de belleza expresados por las estatuas de Policleto o de Praxíteles;



Lucha del dragón con la mujer, su hijo, Miguel y sus ángeles, Beato de Liébana, miniaturas del Beato Fernando I y Sancha siglo VIII, Madrid, Biblioteca Nacional

Sócrates como Sileno
Platón (siglos V-IV a.C.)
Banquete, 215a-216d
Pues en mi opinión [Sócrates] es lo más parecido a esos silenos existentes en los talleres de escultura, que fabrican los artesanos con siringas o flautas en la mano y que, cuando se abren en dos mitades, aparecen con estatuas de dioses en su interior. Y afirmo, además, que se parece al sátiro Marsias. Así pues, que eres semejante a estos, al menos en la forma, Sócrates, ni tú mismo podrás discutirlo. [...] Veis, en efecto, que Sócrates está en disposición amorosa con los jóvenes bellos, que siempre está en torno suyo y se queda extasiado, y que, por otra parte, ignora todo y nada sabe, al menos por su apariencia. ¿No es esto propio de Sileno? Totalmente, pues de ello está revestido por fuera, como un Sileno esculpido, mas por dentro, una vez abierto, ¿de cuántas templanzas, compañeros de bebida, creéis que está lleno?

Fedro, 250d - 251a
Es la vista, en efecto, para nosotros, la más fina de las sensaciones que, por medio del cuerpo, nos llegan; pero con ella no se ve la mente (porque nos procuraría terribles amores, si en su imagen hubiese la misma claridad que ella tiene, y llegase así a nuestra vista) y lo mismo pasaría con todo cuanto hay digno de amarse. Pero solo a la belleza le ha sido dado el ser lo más deslumbrante y lo más amable. Ahora bien, el que ya no es novicio o se ha corrompido, no se deja llevar, con presteza, de aquí para allá, para donde está la belleza misma, por el hecho de mirar lo que aquí tiene tal nombre, de forma que, al contemplarla, no siente estremecimiento alguno, sino que, dado al placer, pretende como un cuadrúpedo, cubrir y hacer hijos, y muy versado ya en sus excesos, ni teme ni se avergüenza de perseguir un placer contra naturaleza. Sin embargo, aquel cuya iniciación es todavía reciente, el que contempló mucho de las de entonces, cuando ve un rostro de forma divina, o entrevé, en el cuerpo, una idea que imita bien a la belleza, se estremece primero, y le sobreviene algo de los temores de antaño y, después, lo venera, al mirarlo, como a un dios, y si no tuviera miedo de parecer muy enloquecido, ofrecería a su amado sacrificios como si fuera la imagen de un dios.

sin embargo, la actitud hacia estos entes no siempre era de repugnancia. Platón, en sus *Diálogos*, discute en varias ocasiones acerca de lo bello y de lo feo, pero ante la grandeza moral de **Sócrates** se ríe de su aspecto de sileno. Según distintas teorías estéticas, desde la Antigüedad hasta la Edad Media, lo feo es una antítesis de lo bello, una **carencia** de armonía que viola las reglas de la proporción (véase capítulo III) en las que se basa la belleza, tanto física como moral, o una carencia que sustrae al ser lo que por naturaleza debería tener. En cualquier caso, se admite un principio que es respetado de manera casi uniforme: si bien existen seres y cosas feos, el arte tiene el poder de representarlos de manera hermosa, y la belleza (o, al menos, la fidelidad realista) de esta imitación hace aceptable lo feo. Abundan los testimonios de esta concepción, desde Aristóteles hasta Kant. De modo que si nos paramos a reflexionar, la cuestión es sencilla: existe lo feo que nos repugna en la naturaleza, pero que se torna aceptable y hasta agradable en el arte que expresa y denuncia «bellamente» la fealdad de lo feo, tanto en sentido físico como moral. Pero ¿hasta qué punto una bella **representación de lo feo** (y de lo monstruoso) lo hace en cierto modo más atractivo? Ya la Edad Media se había planteado el problema de una representación bella del diablo, y el problema reaparecerá con toda su fuerza en la época romántica. No es casual que, en la época clásica tardía y sobre todo en la era cristiana, la problemática de lo feo se vuelva más compleja. Lo expresa muy bien Hegel en una página donde advierte que, con la llegada de la sensibilidad cristiana y del arte que la expresa, adquieren una importancia central (especialmente en relación con la figura de Cristo y de sus perseguidores) el dolor, el sufrimiento, la muerte, la tortura, y las deformaciones físicas que sufren tanto las víctimas como los verdugos.

Carencia
Guillermo de Auvernia (1180-1249)
Tractatus de bono et malo
Llamaríamos deforme al que tuviera tres ojos o un ojo solo: al primero por tener lo que desdice, al segundo por no tener lo que conviene.

Lo bello del diablo
Buenaventura de Bagnorea (siglo XIII)
Comentario a las Sentencias, I, 31, 2
La belleza de la imagen o de la pintura se refiere a su modelo de modo que no por sí misma esta es honorable, como sucede si se honra la imagen del beato Nicolás; sino que la belleza se refiere al modelo de tal forma que incluso en la imagen hay belleza, y no solo en aquello de lo que es imagen. Así se pueden hallar en esta dos formas de belleza, aunque es obvio que el sujeto de la imagen es uno solo. Porque es evidente que a la imagen se la considera bella cuando está bien pintada, y también se dice que es bella cuando representa bien aquello de lo que es imagen. Y que esta sea otra razón de belleza resulta del hecho de que una puede existir sin la otra; por la misma razón por la que se dice que la imagen del diablo es bella cuando representa bien la fealdad del diablo y por este aspecto es ella también fea.

La representación de lo feo
Immanuel Kant
Crítica del juicio, I, 2, 48, 1790
Una belleza de la naturaleza es una *cosa bella*; la belleza artística es una *bella representación* de una cosa.
Para juzgar una belleza de la naturaleza como tal no necesito tener con anterioridad un concepto de la clase de cosa que el objeto deba ser, es decir, no necesito conocer la finalidad material (el fin), sino que la mera forma, sin conocimiento del fin, place por sí misma en el juicio. Pero cuando el objeto es dado como un producto del arte, y como tal debe ser declarado bello, debe entonces, ante todo, ponerse a su base un concepto de lo que deba ser la cosa, porque el arte siempre presupone un fin en la causa (y en su causalidad) y como la concordancia mutua de lo diverso en una cosa, con una determinación interior de ella como fin,

Página anterior:
Giovanni da Modena, *Fresco del Infierno* de la iglesia de San Petronio, Bolonia, *c.* 1410

es la perfección de la cosa, deberá tenerse en cuenta en el juicio de la belleza artística también la perfección de la cosa, la cual no es cuestión en el juicio de una belleza natural (como tal). Es cierto que, principalmente en el juicio de los objetos animados en la naturaleza, verbigracia, del hombre o de un caballo, se toma en consideración generalmente la finalidad objetiva, para juzgar de la belleza de los mismos; pero entonces el juicio no es ya un juicio puro estético, es decir, un juicio de gusto; la naturaleza no es ya juzgada como con apariencia de arte, sino en cuanto realmente es un arte (aunque arte superhumano), y el juicio teleológico sirve de fundamento y de condición al estético, teniendo este que tomar aquel en consideración. En tal caso, verbigracia, cuando se dice «Esa es una mujer bella», no se piensa, en realidad, otra cosa sino que la naturaleza representa bellamente en su figura los fines en el edificio femenino, pues además de la mera forma, hay que mirar más allá a un concepto, para que el objeto, de ese modo, sea pensado por medio de un juicio estético lógicamente condicionado.
El arte bello muestra precisamente su excelencia en que describe como bellas cosas que en la naturaleza serían feas o desagradables. Las furias, enfermedades, devastaciones de la guerra, etcétera, pueden ser descritas como males muy bellamente, y hasta representadas en cuadros; solo una clase de fealdad no puede ser representada conforme a la naturaleza sin echar por tierra toda satisfacción estética y, por lo tanto, toda belleza artística, y es, a saber, la que despierta *asco*, pues como en esa extraña sensación, que descansa en una pura figuración fantástica, el objeto es representado como si, por decirlo así, nos apremiara para gustarlo, oponiéndonos nosotros a ello con violencia, la representación del objeto por el arte no se distingue ya, en nuestra sensación de la naturaleza, de ese objeto mismo, y entonces no puede ya ser tenida por bella.

La representación del dolor
Georg Wilhelm Friedrich Hegel
Estética, III, 1, c 1798-1800
El verdadero punto crítico en esta vida de Dios es aquel en que abandona su existencia individual como hombre, la Pasión, el sufrimiento en la cruz, el calvario del espíritu, el suplicio de la muerte. En la medida ahora en que está implícito en el contenido mismo que la apariencia externa, corpórea, la existencia inmediata como individuo, se muestre en el dolor de la propia negatividad como lo negativo, para que el espíritu llegue a la propia verdad y al propio cielo mediante el sacrificio de lo sensible y de la singularidad objetiva, esta esfera de representación se aparta más que cualquier otra del ideal plástico clásico. En efecto, por un lado el cuerpo terrenal y la fragilidad de la naturaleza humana en general son elevados y honrados por el hecho de que es Dios mismo el que aparece en ellos; pero por el otro es precisamente este elemento humano y corpóreo el que se presenta como negativo y con apariencia de dolor, mientras que en el ideal clásico no pierde su imperturbable armonía con lo espiritual y sustancial.

El infierno estético
Karl Rosenkranz
Estética de lo feo, Introducción, 1852
Grandes conocedores del corazón humano se han sumergido en los abismos terroríficos del mal y han descrito las espantosas figuras que surgían de aquellas tinieblas. Grandes poetas, como Dante, han destacado aún más estas figuras; pintores como Orcagna, Miguel Ángel, Rubens y Cornelius las han puesto ante nuestros ojos, y músicos como Spohr nos han dado a conocer los sonidos atroces de la perdición, con los que el malvado grita y aúlla la discordia de su alma.
El infierno no solo es ético o religioso, también es infierno estético. Estamos inmersos en el mal y en el pecado, pero también en la fealdad. El terror de lo informe y de la deformidad, de la vulgaridad y de la atrocidad lo tenemos a nuestro alrededor representado en una gran cantidad de figuras, desde los pigmeos hasta las deformidades gigantescas cuya maldad infernal nos observa rechinando los dientes. Es a este infierno de lo bello adonde queremos descender ahora, y es imposible hacerlo sin introducirnos al mismo tiempo en el infierno del mal, en el infierno real, porque lo feo más feo no es aquello que nos repugna por naturaleza —pantanos, árboles retorcidos, salamandras y sapos, monstruos marinos que nos miran con ojos desencajados, enormes paquidermos, ratas y simios—, sino el egoísmo que manifiesta su locura en los gestos pérfidos y frívolos, en las arrugas de la pasión, en la mirada torva del ojo y en el crimen. [...]
No es difícil entender que lo feo, como concepto relativo, solo es comprensible en relación con otro concepto. Este otro concepto es el de lo bello: lo feo solo existe porque existe lo bello, que constituye su presupuesto positivo. Si no existiera lo bello,

no existiría de ningún modo lo feo, porque solo existe en cuanto negación de aquello. Lo bello es la idea divina originaria y lo feo, su negación, tiene, precisamente como tal, una existencia tan solo secundaria. No en el sentido de que lo bello, en cuanto es lo bello, pueda ser al mismo tiempo feo, sino en el sentido de que las mismas determinaciones que constituyen la necesidad de lo bello se convierten en su contrario.

Esta íntima conexión entre lo bello y lo feo como su autodestrucción es también la base de la posibilidad de que lo feo, a su vez, se niegue: de que, puesto que existe como negación de lo bello, resuelva de nuevo su contradicción con lo bello volviendo a la unidad con este. En ese proceso lo bello se revela como la fuerza que vuelve a someter a su dominio la rebelión de lo feo. En esta conciliación nace una infinita serenidad, que suscita en nosotros la sonrisa, la risa. Lo feo se libera en este movimiento de su naturaleza híbrida, egoísta; reconoce su impotencia y se vuelve cómico. Lo cómico siempre incluye en sí mismo un movimiento negativo hacia el ideal puro, simple; semejante negación resulta reducida en este a apariencia, a nada. El ideal positivo es reconocido en lo cómico porque y en cuanto su manifestación negativa se volatiliza. [...]

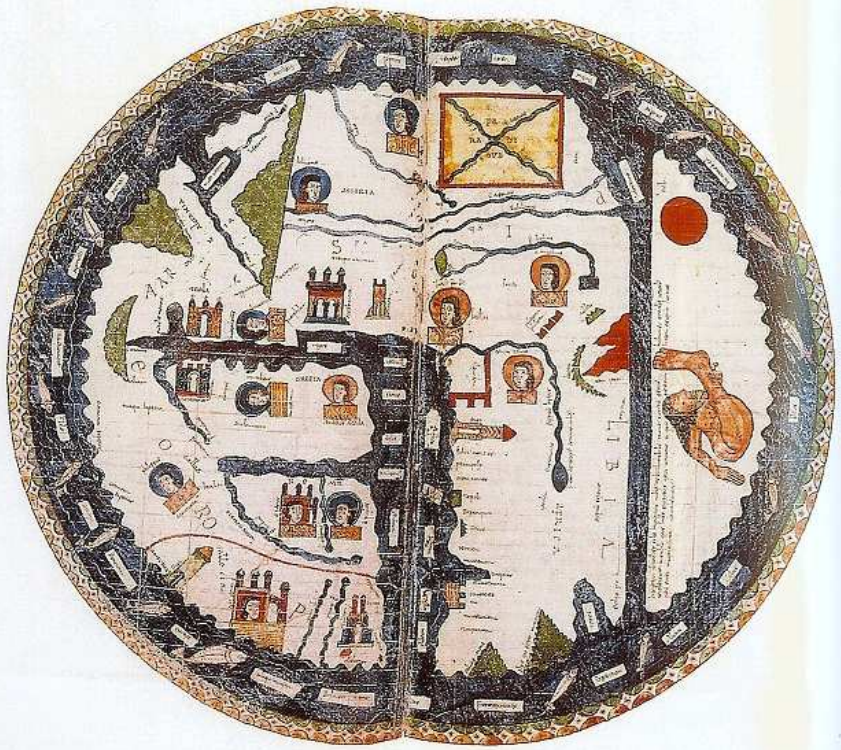
Evidentemente, no en el sentido de que lo que es feo pueda ser en determinados casos dudoso. Esto es imposible, porque la necesidad de lo bello está determinada por sí misma. Pero lo feo es relativo, porque solo puede hallarse a sí, su medida, en lo bello. En la vida ordinaria todo el mundo puede seguir su propio gusto, y puede juzgar bello lo que para otro es feo, y viceversa. Pero si se quiere elevar esta casualidad del juicio estético empírico por encima de su falta de seguridad y claridad, hace falta someterla a la crítica y, por tanto, a la ilustración de los supremos principios. El ámbito de lo bello convencional, de la moda, está lleno de fenómenos que, si se juzgan a partir de la idea de lo bello, forzosamente se definen como feos, y sin embargo se reconocen temporalmente como bellos. No porque lo sean en sí y por sí, sino tan solo porque el espíritu de una época halla precisamente en estas formas la expresión adecuada de su carácter específico y se acostumbra a ellas. Ocurre más en la moda que en cualquier otro ámbito que el espíritu se corresponde con su huella: en este caso también lo feo puede servir como medio de expresión adecuada. Las modas del pasado, sobre todo del pasado reciente, por lo general se consideran feas o cómicas: esto se debe a que el cambio de sensibilidad solo puede desarrollarse por oposiciones. Los ciudadanos de la Roma republicana, que sometieron al mundo, se afeitaban. César y Augusto no llevaban aún barba y solo a partir de la época romántica de Adriano, cuando el imperio empezaba a ceder cada vez más al empuje de los bárbaros, empezó a ponerse de moda la barba espesa, como si, sintiéndose débiles, quisieran asegurar su propia virilidad y valor.

Página siguiente:
Hermanos Limbourg, *El infierno*, de *Las muy ricas horas del duque de Berry*, 1410-1411, Chantilly, Museo Condé

2. Seres legendarios y «sobrenaturales»

Hay, además, otra fuente de atracción hacia lo feo. En la época helenística se intensifican los contactos con tierras lejanas y se difunden descripciones a veces claramente legendarias, a veces con pretensiones de rigor científico. Como ejemplo de las primeras podemos citar la *Historia de Alejandro* (que narra de forma fantasiosa los viajes de Alejandro Magno), muy difundida en el occidente cristiano a partir del siglo X, pero cuyos orígenes se remontan a Calístenes, a Aristóteles o a Esopo, aunque se puede considerar que el texto

Mapamundi (a la derecha, el esciápodo en la tierra desconocida), del *Comentario al Apocalipsis* del Beato del Burgo de Osma, cod. I, catedral, siglo VIII



Crónica de Nuremberg (detalles), siglo XV, Milán, colección privada

más antiguo corresponde a los primeros siglos de la era cristiana.
Como ejemplo de las segundas pensemos en la *Historia natural* de Plinio el Viejo, inmensa enciclopedia de todo el saber de la época. En estos textos aparecen hombres y animales monstruosos, que más tarde poblarán los bestiarios helenísticos y medievales (empezando por el famoso *Fisiólogo*, escrito entre los siglos II y V) para difundirse en las distintas enciclopedias de la Edad Media y hasta en relatos de viajeros posteriores.
De modo que nos encontramos con los **faunos**, los acéfalos (con los ojos en los hombros y dos agujeros en el pecho a modo de nariz y boca), los **andróginos** (con un solo pecho y los dos órganos genitales), los artabantes de Etiopía (que son sumisos como ovejas), los astomates (cuya boca no es más que un agujerito y se alimentan con una pajilla), los **astomores** (que no tienen

Faunos
Desconocido (siglo VIII)
Liber monstrorum
Los faunos nacieron, al principio del mundo, de pastores antiguos, y poblaron la tierra sobre la que más tarde fue edificada Roma. Sobre ellos escribieron y cantaron los poetas. Hoy día, los faunos nacen de los gusanos que se forman entre la corteza y el tronco de los árboles; luego, se arrastran hasta el suelo, se dotan de alas, finalmente las pierden. Entonces se transforman en hombres salvajes: y sobre estos los poetas han compuesto muchos versos. [...]
De modo que los faunos son habitantes de los bosques, así llamados porque *fantur*, es decir, porque tienen el poder de profetizar el futuro. Tienen forma humana desde la cabeza hasta el ombligo, aunque ocultan sus cabezas dos cuernos que se curvan hasta la raíz de la nariz, y se dice que las extremidades, hasta los pies, son semejantes a las de las cabras. El poeta Lucano, remitiéndose a la tradición griega, escribió en sus versos que los faunos fueron atraídos por la lira de Orfeo, junto con otros muchos seres salvajes.

Andróginos
Desconocido (siglo VIII)
Liber monstrorum
Entre estas cosas increíbles aparece también una raza bisexuada, que tiene el pecho derecho masculino, para poder trabajar sin obstáculos, y el izquierdo femenino, para poder amamantar a los recién nacidos. Según algunos, estos seres se unen entre sí y de este modo se reproducen.

boca alguna y se alimentan tan solo de olores), los bicéfalos, los blemmes (sin cabeza y con ojos y boca en el pecho), los centauros, los unicornios, las quimeras (bestias triformes con cabeza de león, parte trasera de dragón y cuerpo de cabra), los cíclopes, los **cinocéfalos** de cabeza de perro, mujeres con dientes de jabalí, cabellos hasta los pies y cola de vaca, los grifones (con medio cuerpo de águila y medio de león), los poncios (con piernas rectas sin rodillas, pezuña de caballo y el falo en el pecho), otros seres con el labio inferior tan grande que cuando duermen se cubren con él la cabeza, la leucrococa (con cuerpo de asno, la parte trasera de ciervo, el pecho y los muslos de león, pies de caballo, un cuerno bifurcado, una boca cortada hasta las orejas de la que sale una voz casi humana, y en lugar de dientes un solo hueso), la manticora (con tres filas de dientes, cuerpo de león, cola de escorpión, ojos azules, tez de color sangre, silbido de serpiente), los panozos (con unas orejas tan grandes que les llegan hasta las rodillas), los fitos (de cuellos larguísimos y pies largos y brazos como sierras), los **pigmeos** (en eterna lucha con las grullas, que miden tres palmos de altura, viven a lo sumo siete años y se casan y procrean a los seis meses), los sátiros (de nariz curva, cuernos y cuerpo de cabra), serpientes con cresta en la cabeza que caminan sobre piernas y tienen siempre abierta la boca de la que gotea veneno, ratones del tamaño de un galgo, capturados por mastines porque los gatos no logran cogerlos, hombres que caminan con las manos, hombres que caminan sobre las rodillas y tienen ocho dedos en cada pie, hombres con dos ojos delante y dos detrás, hombres de testículos tan grandes que les llegan a las rodillas, y **esciápodos** de una sola pierna, con la que corren a toda velocidad y levantan cuando descansan haciéndose sombra con su enorme y único pie.

Representación de un esciápodo, de la *Crónica de Nuremberg*, siglo XV, Milán, colección privada

Astomores
Desconocido (siglo VIII)
Liber monstrorum
Existen también hombres, según cuentan los griegos, que carecen de boca, contrariamente a todos los demás y, por consiguiente, no pueden comer nada: según testimonios, se mantienen vivos tan solo respirando por la nariz.

Cinocéfalos
Desconocido (siglo VIII)
Liber monstrorum
Se dice que también en la India viven los cinocéfalos, seres que tienen la cabeza de perro, que no pueden pronunciar una sola palabra sin interrumpirse y ladrar mezclando ladridos y frases. Y no imitan a los hombres, puesto que comen carne cruda, sino a los animales.

Monstruo que devora a un hombre, capitel central de la iglesia de San Pedro en Chauvigny, siglo XII

Pigmeos
Desconocido (siglo VIII)
Liber monstrorum
Se habla también de una raza de hombres umbrosos, que pasan la vida en cavernas y barrancos de los montes. Miden unos pocos codos, y según testimonios, se ven obligados a luchar encarnizadamente contra las grullas, en la época de la recolección, para defender sus cosechas del saqueo. En griego reciben el nombre de pigmeos, porque así se llama «codo» en esa lengua.

Esciápodos
Desconocido (siglo VIII)
Liber monstrorum
Cuentan asimismo, que existe una raza de hombres llamados por los griegos esciápodos porque se protegen de los rayos del sol echándose boca arriba a la sombra de sus propios pies. Son realmente muy veloces, y tienen un solo pie y una sola pierna; las rodillas, que tienen la articulación rígida, no se doblan en absoluto.

Libro de las maravillas, relatos del viaje de Marco Polo, maestro del mariscal de Boucicault, c.1410, París, Biblioteca Nacional de Francia

Es una población de seres legendarios, extraordinariamente deformes todos ellos, cuyas imágenes hallamos en las miniaturas, en las esculturas de los pórticos y en los capiteles de las iglesias románicas, y hasta en obras más tardías y ya impresas. La cultura medieval no se plantea el problema de si estos monstruos son «bellos»; siente fascinación por lo maravilloso, que es además la forma que en aquella época adopta lo que en los siglos siguientes será lo exótico. Muchos viajeros de la Baja Edad Media se lanzan al descubrimiento de nuevas tierras porque sienten la fascinación de lo maravilloso y se las ingenian para hallarlo aun cuando no exista. Por ejemplo, Marco Polo en el *Millón* identifica los rinocerontes, animales nunca vistos, con los legendarios unicornios (aunque los **unicornios** habían de ser blancos y esbeltos, mientras que los rinocerontes eran torpes, gruesos y oscuros).

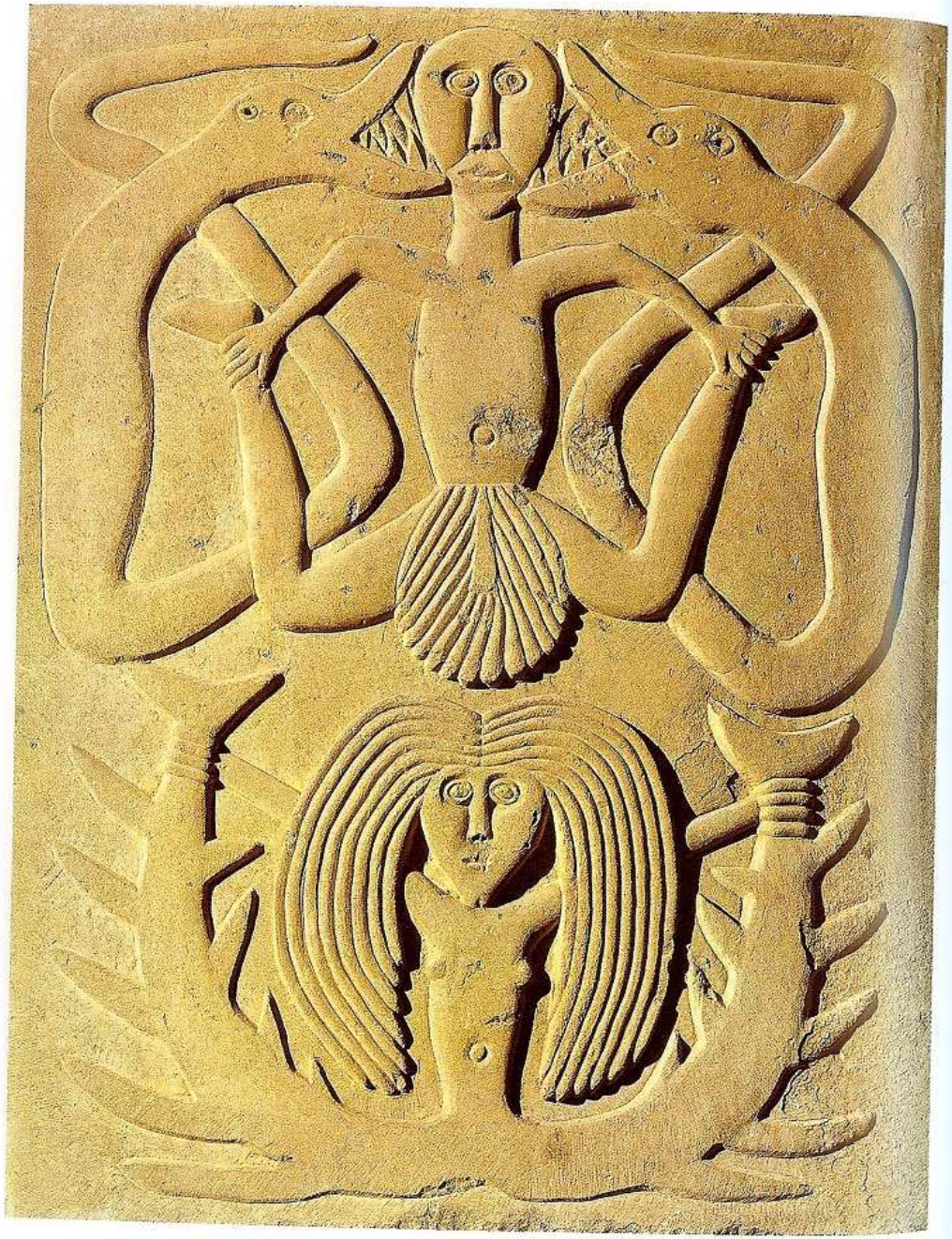
Unicornios
Marco Polo (siglo XIII)
El Millón, CXLIII
Cuando se sale de este reino se entra en el reino de Basman: un reino autónomo, con una lengua especial, cuyos habitantes viven como animales. Reconocen la soberanía del Gran Khan, pero no le entregan tributos en especie, porque están tan lejos que los hombres del Gran Khan no pueden llegar hasta ellos. Sin embargo, todos los habitantes de la isla reconocen su soberanía y de vez en cuando le envían en ofrenda, por medio de los viajeros que pasan por aquellos lugares, algo bello y extraño y en especial ciertos azores negros de una extraña especie. Tienen muchos elefantes salvajes y unicornios, que son mucho más pequeños que los elefantes.

Los unicornios se parecen a los búfalos en el pelaje, mientras que sus patas recuerdan a las de los elefantes. Tienen un cuerno en medio de la frente, grande y negro. Pero como arma ofensiva no utilizan este cuerno, sino tan solo la lengua y las rodillas. En efecto, tienen en la lengua espinas largas y agudas; de ahí que, cuando quieren atacar, aplastan y estrujan a la víctima con las rodillas y luego la hieren con la lengua. Tienen la cabeza como los jabalíes y la llevan inclinada; les gusta permanecer en el fango y en el barro. Son animales de aspecto muy desagradable y no se parecen en nada a las descripciones que de ellos hacíamos: en efecto, según una creencia muy extendida entre nosotros, los unicornios se dejan prender por las vírgenes. Es justamente todo lo contrario.

3. Lo feo en el simbolismo universal

El pensamiento místico y teológico de la época ha de justificar, no obstante, de algún modo la presencia en la creación de estos monstruos, y elige dos vías para hacerlo. Por un lado, los inserta en la gran tradición del **simbolismo universal**. Partiendo del dicho de san Pablo, según el cual vemos de este modo las cosas sobrenaturales en *aenigmate*, de forma alusiva y simbólica, se llega a la idea de que todos los seres del mundo, ya sean animales, plantas o piedras, tienen un **significado moral** (nos instruyen sobre virtudes y vicios), o alegórico, esto es, a través de su forma y de sus actitudes simbolizan realidades sobrenaturales.

Simbolismo universal
Hugo de San Víctor (siglo XII)
De Scripturis et Script. Sac., V
Ahora bien, una cosa es lo que significa la palabra en sentido literal y otra cosa es lo que significa en sentido alegórico. El león desde un punto de vista histórico representa a un animal, desde un punto de vista alegórico representa a Cristo: así pues, esta palabra león representa a Cristo. Y yo te pido que demuestres por qué el león representa a Cristo. Tal vez responderás, como es habitual, que es por la adecuación de la semejanza propuesta con el significado; porque el león duerme con los ojos abiertos o algo similar; de ahí que el león representa a Cristo porque duerme con los ojos abiertos. De modo que has dicho que el león, esta palabra, representa a Cristo porque duerme con los ojos abiertos. O bien retiras la frase o cambias la razón que has aducido. O es falsa la frase que dice que esta palabra, león, representa a Cristo, o es inadecuada la razón aducida de que el león representa a Cristo porque duerme con los ojos abiertos. En efecto, no es la palabra la que duerme con los ojos abiertos sino el propio animal designado con esta palabra. De modo que cuando dices que el león representa a Cristo, no es el nombre sino el propio animal el que representa. Así pues, no debes jactarte del conocimiento de la Escritura mientras ignores la palabra. Ignorar la palabra significa ignorar qué representa la palabra y qué es lo representado por la palabra. [...] De modo que cuando las cosas mismas que representa la palabra son signos del conocimiento espiritual, ¿cómo pueden ser signos si todavía no te han sido mostrados? No saltes si no quieres caer en el precipicio. Actúa con toda corrección quien actúa de modo ordenado. [...] Así pues, queremos que el lector esté advertido para que no rechace estas primeras nociones. Ni piense que haya que despreciar el conocimiento de esas cosas que las Sagradas Escrituras nos proponen por medio de los primeros significados de la palabra, porque son las mismas que el Espíritu Santo a quienes son capaces de aproximarse a las cosas invisibles tan solo con los sentidos carnales y a través de las cosas visibles representó como imágenes de los intelectos místicos, y por medio de estas semejanzas propuestas representó claramente las cosas que hay que entender espiritualmente. Que si, como dicen estos, hubiese que pasar directamente de la palabra a la comprensión espiritual, en vano el Espíritu Santo hubiera puesto en el discurso divino las imágenes y las semejanzas de las cosas con las que el espíritu es guiado a las cosas espirituales. En efecto, según testimonio del apóstol, *quod carnale est, prius est, deinde quod spirituale* (Corintios I, 15). Y si la propia sabiduría de Dios no se hubiera conocido físicamente, jamás la



Página anterior: *Figuras*, ambón de la iglesia parroquial de San Pietro en Gropina, siglo XII

Por eso, junto a los bestiarios que parecen preferir solamente lo maravilloso e insólito (como el *Liber de monstrorum diversi generibus*), desde el ya citado *Fisiólogo* van cobrando forma los «**bestiarios moralizados**», en los que se asocian enseñanzas místicas y morales no solo a todos los animales conocidos, sino también a todos los monstruos legendarios.
Así pues, los monstruos están incluidos en el diseño providencial de Dios, para quien, como para Alain de Lille, toda criatura de este mundo, como en un libro o en una imagen, se nos aparece como espejo de la vida y de la muerte, de nuestro estado actual y de nuestro destino futuro. Pero si Dios los ha incluido en su diseño, ¿cómo es posible que los monstruos sean «monstruosos» y se insinúen en la armonía de la creación como elemento perturbador y de deformación?

mirada de una mente legañosa habría podido ser guiada hasta su comprensión espiritual.

Significado moral
Desconocido (siglo XII)
Bestiario de Cambridge
Originario del río Nilo, el nombre de cocodrilo procede del color amarillento (croco = azafrán). Es un animal cuadrúpedo y anfibio. Por lo general mide veinte codos, está dotado de una serie de uñas y dientes puntiagudos y su piel es tan dura que en ella rebotan las piedras sin causar el menor rasguño, aunque sean lanzadas con fuerza. Permanece agazapado en tierra durante el día, y en el agua durante la noche. El macho y la hembra se turnan para incubar los huevos depositados en la arena. Algunos peces, provistos de una coraza de duras escamas dentadas, consiguen matarlo destripando su tierna panza. Es el único animal que es capaz de mantenerse inmóvil sobre las patas moviendo tan solo la parte superior del cuerpo. El estiércol de cocodrilo lo utilizan como ungüento las prostitutas viejas y arrugadas, que se cubren el rostro con él y consiguen así un rejuvenecimiento pasajero, que se mantiene hasta que el sudor estropea la máscara. Es imagen del hipócrita, lujurioso o avaro que, aunque internamente contagiado de la viscosidad de la soberbia, manchado por la lujuria y corrompido por el morbo de la avaricia, ante los hombres hace gala de un proceder rígido y de una actitud de persona honesta que vive en el respeto de las leyes. Su actitud de agazaparse en tierra o de esconderse bajo la superficie del agua es similar a la actitud del hipócrita que, aunque vive en total lujuria, se complace no obstante en simular una vida santa y honesta. Consciente de su propia maldad, el hipócrita se golpea el pecho entonando el *mea culpa*, aun cuando la costumbre lo induce a perdonar continuamente el mal. Más aún: la peculiaridad del cocodrilo de mover la parte superior del hocico recuerda la ampulosidad de los hipócritas, cuando ante los demás hacen gala de numerosas citas de textos sagrados, aunque en ellos no exista ni la más mínima huella de lo que dicen.

Bestiarios moralizados
Anónimo (siglos II-V)
Fisiólogo
Dice el salmo: «Y alzas mi cuerno como el del unicornio» (*Salmos*, 91, 11). En el *Fisiólogo* se dice que el unicornio tiene la siguiente naturaleza: es un animal pequeño, parecido al cabrito, pero sumamente fiero. El cazador no puede acercársele debido a su extraordinaria fuerza; tiene un único cuerno en medio de la cabeza. Siendo así, ¿cómo logran cazarlo? Le ponen delante una virgen inmaculada, y el animal se lanza contra el seno de la virgen, y esta lo amamanta y lo conduce al palacio del rey.
El unicornio es una imagen del Salvador: en efecto, «ha hecho surgir un cuerno en la casa de David nuestro padre» (Lucas 1, 69), y se ha convertido para nosotros en cuerno de salvación. No pudieron dominarle ni los ángeles ni las potencias, sino que habitó en el vientre de la verdadera e inmaculada Virgen María, «y el verbo se hizo carne y habitó entre nosotros» (Juan 1, 14).

Carlo Crivelli, *Arcángel san Miguel*, panel del *Políptico de San Domenico di Ascoli Piceno*, 1476, Londres, National Gallery

Apocalipsis: el dragón de siete cabezas arrojado al infierno, c. 1230, Cambridge, Trinity College

El problema ya lo había abordado san Agustín en un párrafo de *La ciudad de Dios*: los monstruos también son criaturas divinas, y en cierto modo pertenecen también al orden providencial de la naturaleza.
Será misión de muchos místicos, teólogos y filósofos medievales demostrar que, en el gran concierto sinfónico de la armonía cósmica, los propios monstruos contribuyen, aunque sea por contraste (como hacen las sombras y los claroscuros en un cuadro), a la belleza del conjunto. Para Rabano Mauro, los monstruos no son seres contranaturales, porque nacen por voluntad divina. Solo son contrarios a la naturaleza a la que estamos habituados. Distintos a los *portentos* (nacidos para significar algo superior) son los *portentosos*, que tienen mutaciones menores o accidentales, como los niños que nacen con seis dedos, por un defecto material y no porque obedezcan a un designio divino.

4. Lo feo necesario para la belleza

En la *Summa* atribuida a Alejandro de Hales, el universo creado es un todo que ha de apreciarse en su conjunto, donde las sombras contribuyen a que las luces resplandezcan mejor, e incluso lo que puede ser considerado feo en sí resulta bello en el cuadro del orden general. Es el orden en su conjunto lo que es bello y, desde este punto de vista, queda redimida también la monstruosidad que contribuye al equilibrio de ese orden. Guillermo de Auvernia dirá que la variedad aumenta la belleza del universo y, por consiguiente, incluso las cosas que parecen desagradables son necesarias para el orden universal, incluidos los monstruos.

Por otra parte, ni siquiera cuando los rigoristas más radicales se lamentaban de la afición de los artistas a representar monstruos eran capaces de sustraerse a la fascinación que ejercían esas figuras. Véase el célebre texto de san Bernardo, que siempre luchó contra la excesiva ornamentación de las iglesias y arremete contra el exceso de monstruos que en ellas aparecen. Las palabras son de condena, pero la descripción que ofrece del mal está imbuida de fascinación, como si él tampoco pudiera librarse de la seducción de esos «portentos».

Y de este modo los monstruos, amados y temidos, observados con precaución pero al mismo tiempo admitidos libremente, penetran con toda la fascinación de lo horrendo en la literatura y en la pintura, cada vez más, desde las descripciones infernales de Dante a los cuadros más tardíos del Bosco. Tan solo unos siglos más tarde, en la decadente atmósfera romántica, se reconocerán sin hipocresías la belleza del diablo y la fascinación por lo horrendo.

Angel que encadena al diablo en los infiernos, Beato de Liébana, miniaturas del Beato Fernando I y Sancha, siglo VIII, Madrid, Biblioteca Nacional

Pieter Bruegel, *La caída de los ángeles rebeldes*, 1562, Bruselas, Museos Reales de Bellas Artes

Los monstruos de las iglesias
San Bernardo (siglo XII)
Apologia ad Guillelmum

Por otra parte, ¿qué pinta en los claustros, donde los monjes están leyendo el Oficio, esa ridícula monstruosidad, esa especie de extraña hermosura deforme y deformidad hermosa? ¿Qué pintan allí los inmundos simios? ¿O los fieros leones? ¿O los monstruosos centauros? ¿O los semihombres? ¿O los manchados tigres? ¿O los soldados en combate? ¿O los cazadores con las trompas? Pueden verse muchos cuerpos bajo una única cabeza y, viceversa, muchas cabezas sobre un único cuerpo. Por una parte, puede verse un cuadrúpedo con cola de serpiente; por la otra, un pez con cabeza de cuadrúpedo. Aquí, un animal tiene aspecto de caballo y arrastra medio cuerpo posterior de cabra, allí un animal cornudo tiene la parte posterior de caballo. En resumen, se ve por todas partes una variedad tan grande y tan extraña de formas heterogéneas que resulta más placentero leer los mármoles que los libros y pasar todo el día admirando una por una estas imágenes que meditando la ley de Dios. ¡Oh Señor! Si no nos avergonzamos de estas niñerías, ¿por qué al menos no nos causa disgusto?

La monstruosidad redimida
Alejandro de Hales (siglo XIII)
Summa Halesiana, I

El mal en cuanto tal es deforme… No obstante, puesto que del mal se desarrolla el bien, es llamado bien por lo que aporta al bien y así es llamado bello en el orden. Por tanto, no es llamado bello de forma absoluta, sino bello en el orden; incluso sería preferible decir: «El propio orden es bello».

Hieronymus Bosch
(El Bosco), tríptico de
El jardín de las delicias,
Paraíso, c. 1506, Madrid,
Museo del Prado

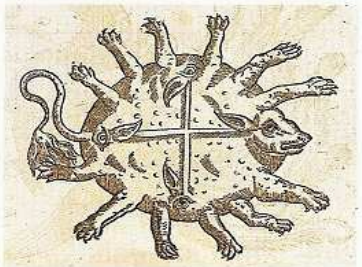
Hieronymus Bosch
(El Bosco), tríptico de
El jardín de las delicias,
Infierno, c. 1506, Madrid,
Museo del Prado

5. Lo feo como curiosidad natural

En el paso de la Edad Media a la edad moderna cambia la postura que se había mantenido frente al monstruo. Entre los siglos XVI y XVII, médicos como Ambroise Paré, naturalistas como Ulisse Aldrovandi y John Johnston, y coleccionistas de maravillas y curiosidades como Athanasius Kircher y Caspar Schott no logran librarse de la fascinación de las voces tradicionales e incluirán en sus tratados, junto a malformaciones perturbadoras, auténticos monstruos como la sirena o el dragón.

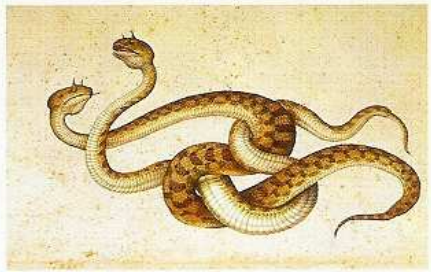
Sin embargo, el monstruo pierde su carga simbólica y es contemplado como curiosidad natural. El problema ya no es considerarlo bello o feo, sino estudiarlo en su forma, a veces en su anatomía. El criterio, aunque todavía fantasioso, es ya «científico», y el interés no es místico sino naturalista. Los monstruos que pueblan las nuevas colecciones de prodigios nos fascinan hoy día como obra de fantasía, pero fascinaban a los contemporáneos como revelación de los misterios aún no del todo explorados del mundo natural.

A la izquierda:
Ulisse Aldrovandi,
Animal africanum deforme,
de *Monstrorum Historia,*
Bolonia, 1642



A la derecha:
Athanasius Kircher,
Dragón, de *Mundus Subterraneus,*
Amsterdam, 1665

Paolo Uccello,
San Jorge y el dragón,
1456, Londres,
National Gallery



Jacopo Ligozzi,
Víbora con cuerno y víbora de Avicena,
1590, Florencia,
Gabinetto dei Disegni e delle Stampe

Capítulo VI

De la pastorcilla a la *donna angelicata*

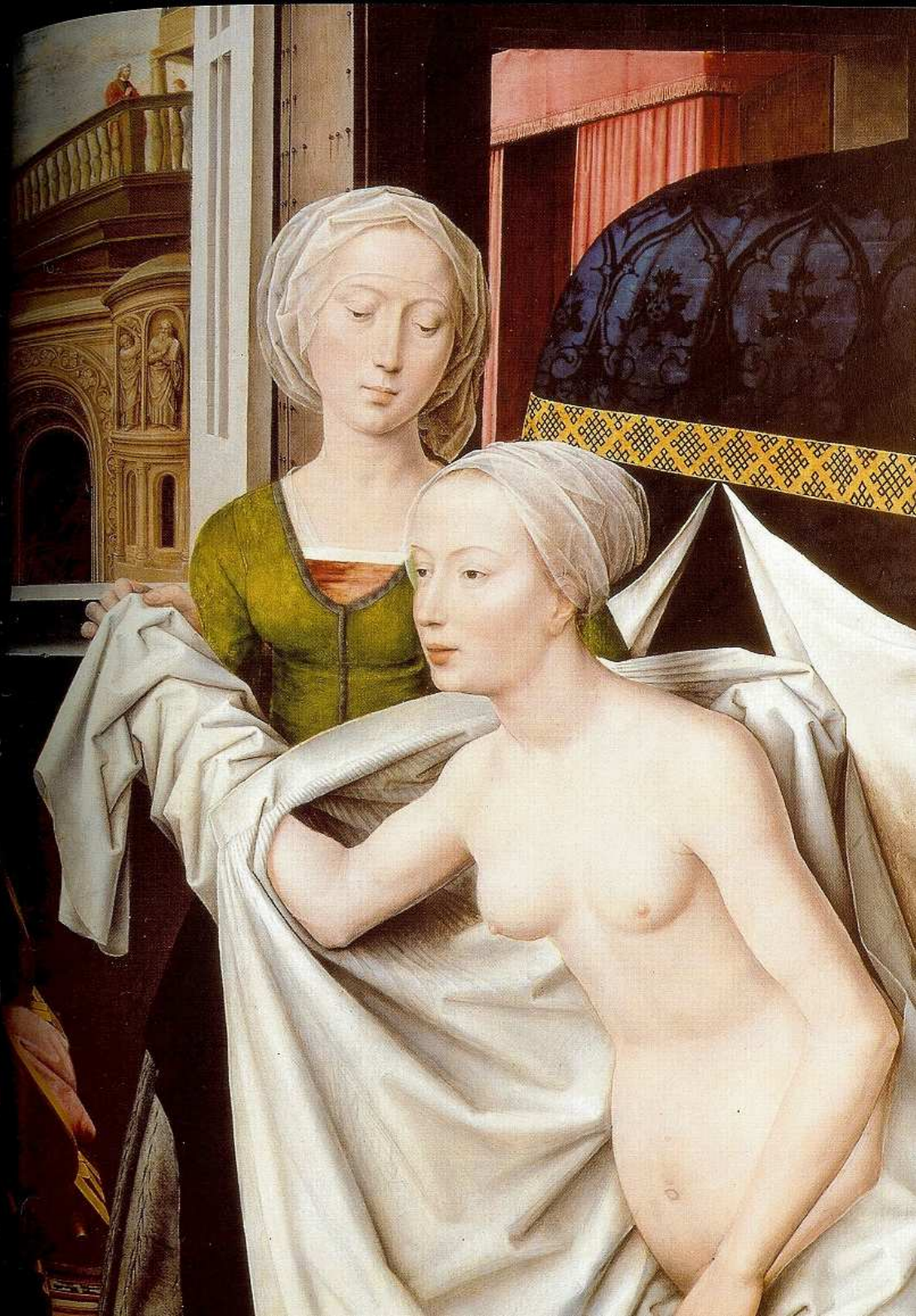
1. Amor sagrado y amor profano

Los filósofos, los teólogos y los místicos que en la Edad Media se ocuparon de la belleza no tenían muchos motivos para ocuparse de la belleza femenina, ya que eran todos hombres de iglesia y el moralismo medieval invitaba a desconfiar de los placeres de la carne. Sin embargo, no podían ignorar el texto bíblico y debían interpretar los sentidos alegóricos expresados en el *Cantar de los cantares* que, tomado al pie de la letra, celebra por boca del esposo las gracias visibles de su esposa.

Podemos hallar en los textos doctrinales alusiones a la belleza femenina que revelan una sensibilidad no del todo adormecida. Basta citar aquel pasaje en que Hugo de Fouilloi (precisamente en un sermón sobre el *Cantar*) describe cómo deberían ser los pechos femeninos: «Bellos son, en efecto, los senos que sobresalen poco y son módicamente abultados… contenidos, pero no comprimidos, sujetos suavemente y no agitándose en libertad».

Página siguiente:
Hans Memling,
El rey David espía a Betsabé (detalle)
c. 1485-1490, Stuttgart,
Staatsgalerie

Juego con un capuchón, detalle de un bolso de lino adornado con hilos de oro y plata, manufactura parisina, c. 1340, Hamburgo, Museum für Kunst und Gewerbe



Qué hermosa eres
Salomón (siglo x a.C.)
Cantar de los cantares

Qué hermosa eres, amada mía, qué hermosa eres. Tus ojos son palomas detrás de tu velo. Tu cabellera es como un rebaño de cabras que ondulan por las pendientes de Guilead; tus dientes son como rebaño de ovejas trasquiladas que suben del baño, cada una tiene su gemela y ninguna está privada de ella;
tus labios son como hilo de escarlata, y tus palabras encantadoras, tus mejillas como mitades de granadas detrás de tu velo.
Como la torre de David es tu cuello, edificada con trofeos; mil escudos cuelgan de ella, todos los escudos de los valientes.
Tus dos pechos son como dos crías gemelas de gacela que pacen entre lirios.
Antes que sople la brisa del día y huyan las sombras me iré al monte de la mirra y a la colina del incienso.
Eres toda hermosa, amada mía, y no hay defecto en ti.
¡Ven conmigo del Líbano, esposa mía, ven conmigo del Líbano! Ven, baja de las alturas de Amana, de las cimas de Sanir y del Hermón, de las guaridas de los leones, de los montes de los leopardos.
Robaste mi corazón, hermana mía, robaste mi corazón con una sola de tus miradas, con una sola perla de tu collar.
¡Qué dulces son tus caricias, hermana mía, esposa, qué delicioso es tu amor, más que el vino! Y el aroma de tus perfumes más que todos los bálsamos.
Tus labios destilan miel, esposa; leche y miel hay bajo tu lengua y el olor de tus vestidos es como el olor del Líbano.
Eres huerto cerrado, hermana mía, huerto cerrado y fuente sellada.
Son tus renuevos un jardín de granados con exquisitos perfumes de ciprés y de nardo.
De nardo y azafrán, de canela y cinamomo, de toda clase de árboles de incienso, mirra y áloe, de las primicias de todas las balsameras.
Fuente de los huertos eres, manantial de aguas vivas que descienden del Líbano (4, 1-15).
Eres hermosa, amada mía, como Tirsa, bella como Jerusalén, terrible como escuadrones a banderas desplegadas.
Aparta de mí tus ojos porque me fascinan. Tu cabellera es como un rebaño de cabras que ondulan por las pendientes de Guilead.
Tus dientes son como rebaño de ovejas trasquiladas que suben del baño, cada una tiene su gemela y ninguna está privada de ella.
Tus labios son como hilo de escarlata, y tus palabras encantadoras, tus mejillas como mitades de granadas detrás de tu velo.
Sesenta son las reinas y ochenta las concubinas; y las doncellas son sin número.
Pero única es mi paloma, única mi toda perfecta; es la única de su madre, la preferida de la que la ha engendrado. Las doncellas que la ven la felicitan; las reinas y las concubinas la alaban.
«¿Quién es aquella que se levanta como la aurora, hermosa como la luna, brillante como el sol, terrible como escuadrones desplegados?» (6, 4-10).
¡Qué hermosos son tus pies en tus sandalias, hija del príncipe! Los contornos de tus caderas son como collares, obra de manos de artista.
Tu ombligo es copa redondeada en la que nunca falta el vino mezclado. Tu vientre es montón de trigo rodeado de lirios.
Tus dos pechos son como dos cervatillos mellizos de gacela.
Tu cuello como torre de marfil; tus ojos como las piscinas de Hesbón, junto a la puerta de Bat-Rabbim; tu nariz como la torre del Líbano que mira hacia Damasco.
Tu cabeza se yergue como el Karmel; y la cabellera de tu cabeza es como púrpura: un rey ha quedado preso en tus trenzas.
¡Qué hermosa eres, qué encantadora, oh amor entre las delicias!
Tu esbelto talle se asemeja a la palmera y tus senos a racimos.
Me dije: Subiré a la palmera, ¡cogeré sus racimos! ¡Que sean para mí tus senos como racimos de uva; y el aliento de tus narices como aroma de manzanas!
Y tus palabras como vino generoso que deleita suavemente mi paladar, y fluye sobre mis labios y entre mis dientes (7, 2-10).

Página siguiente:
Virgen con Niño, siglo XIII, París, Museo de la Edad Media-Cluny

Página siguiente:
Miniatura del códice Manessiano, siglo XIV, Heidelberg, Universitätsbibliothek

No hay que esforzarse mucho para reconducir este ideal de belleza al aspecto de muchas damas que aparecen en las miniaturas de las novelas caballerescas, e incluso a muchas esculturas de la Virgen con el niño en brazos, vestida con un corpiño ajustado que sujeta púdicamente el pecho. Al margen del ambiente doctrinal, disponemos de deliciosas descripciones de bellezas femeninas en los cantos de los goliardos (los *Carmina Burana*), y en las composiciones poéticas llamadas *pastorelle*, en las que un estudiante o un caballero seducen a una pastorcilla a la que encuentran por casualidad y gozan de sus favores.
Así era la Edad Media, que celebraba públicamente la mansedumbre y aceptaba claras manifestaciones de crueldad, y junto a páginas de extremo rigor moralista ofrece momentos de franca **sensualidad**, y no solo en las novelas de Boccaccio.

Sensualidad medieval
Anónimo (siglos XII-XIII)
Carmina Burana

Pero al amor, / fuente / de calor, no tiene fuerza / el frío / para atenuarlo, / pues el amor se afana / por restaurar cuanto las brumas han dejado yerto. / Amargamente / me torturo / y muero / de la misma herida que es mi gloria.

¡Ay, si quisiera sanarme / con un solo beso / esa que se complace en herirme / el corazón con tan feliz dardo!

Lasciva, de atractiva sonrisa, / lleva tras sí todas las miradas; / los labios / amorosos, gordezuelos / pero bien delineados, causan un extravío / suavísimo / y destilan / una dulzura, como la miel mas fina, cuando besan, como para hacerme olvidar, más de una vez, que soy mortal. / Y la frente alegre, tan nívea, la dorada luz de sus ojos, / el cabello rojizo, las manos que superan a los lirios me sumen en suspiros. [...]

Ver, hablar, / tocar, besar, / la moza me había otorgado gozarlo; / pero aún distaba la última / y mejor meta / del amor.

Y si no la franqueo, / lo demás no me da sino / motivos / de furia.

Ya me acerco a la meta... / pero, entonces, con tierno llanto / mi amada me conmueve: es que duda / en abrir las virginales / barreras del pudor. / Llora, y me bebo sus lágrimas dulcísimas: / y cuanto más me emborrachan, más ardo / de fervor.

Perfumados de lágrimas, los besos son más sabrosos, a íntimas caricias invitan al ánimo. Y cuanto más me dejo cautivar, tanto más agudo / y más fuerte es el calor de la llama. / Pero el dolor de mi Corónide se plasma / en sollozos desbordados y no lo calman / mis ruegos.

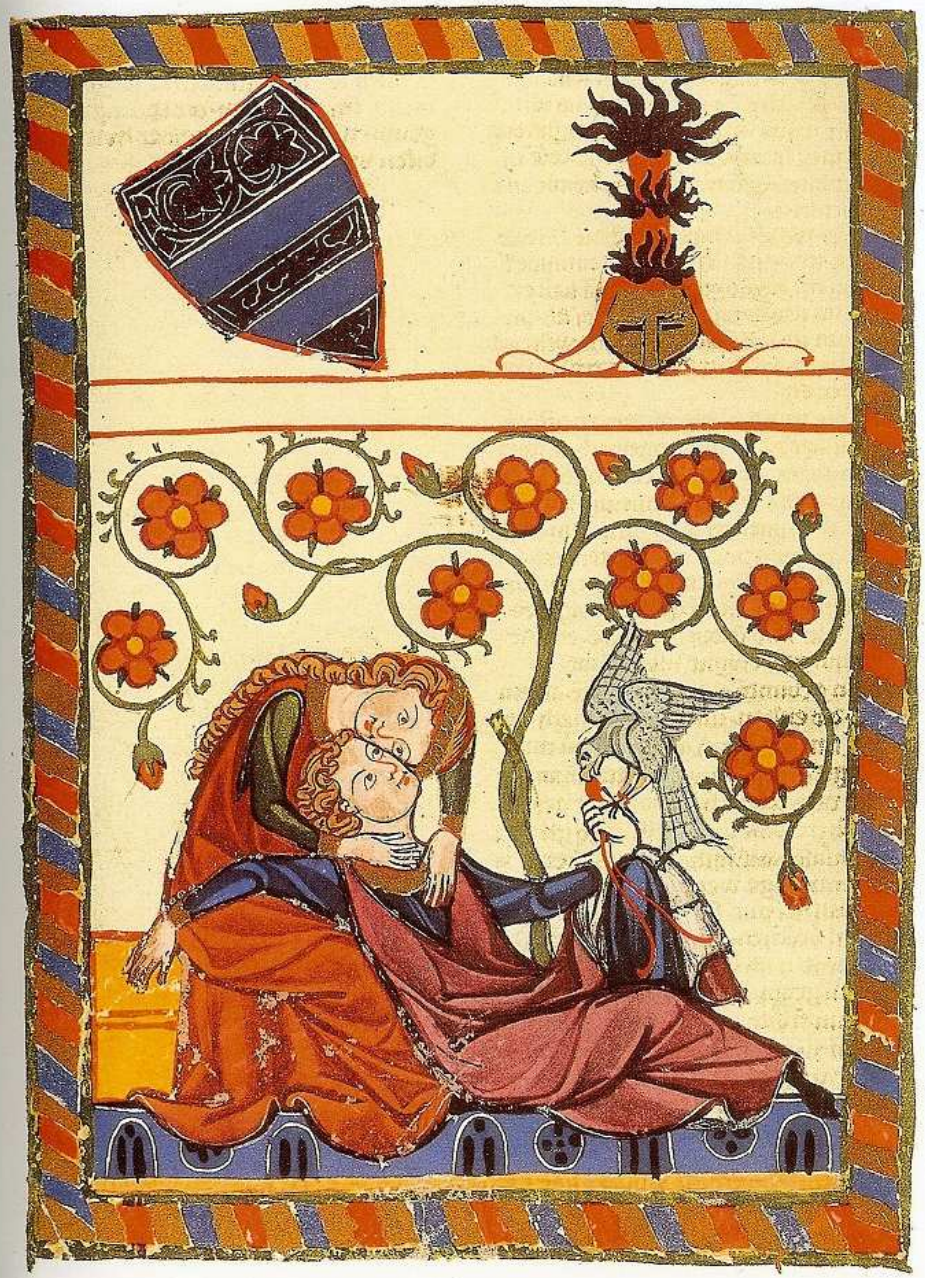
Sumo ruegos a los ruegos, besos a los besos: / y ella, llanto al llanto, riña a los denuestos. / Ya me mira con ojos enemigos, / ya suplicantes; ya se enzarza en pelea, / ya suplica. Y cuando más la halago con mis ruegos tanto más se hace sorda / a mis instancias.

Harto audaz, recurro a la fuerza: ella me clava las uñas aguzadas, me tira del pelo, / me rechaza llena de coraje; / y se dobla / y cruza las rodillas, / para que no se quiebre la puerta del pudor.

Pero llevo la lucha adelante, lo pongo todo al servicio del triunfo. Con abrazos / afirmo el vínculo / y le ligo los brazos, / la cubro / de besos: así se abre / el real de Dione.

Y ello place a ambos: / Mi amante, más dulce, Va dejando de hacerme reproches, Me da besos / De miel.

Y sonriente, trémulos / los ojos medio cerrados, en un suspiro / como de inquietud se adormece.



El bello Masetto
Giovanni Boccaccio (1313-1375)
Decamerón, Tercera jornada, novela primera
Por último la abadesa, que aún no se había dado cuenta de estas cosas, yendo un día completamente sola por el jardín, como hacía mucho calor, se encontró con Masetto, que como de día con nada de esfuerzo tenía bastante, por el excesivo cabalgar de la noche, dormía echado a la sombra de un almendro; y como el viento le había levantado las ropas de delante, estaba todo al descubierto. La señora, al ver tal cosa, encontrándose sola, cayó en el mismo apetito en que habían caído sus monjitas; y despertando a Masetto se lo llevó a su celda, donde, con gran pesar por parte de las monjas porque el hortelano no iba a labrar el huerto, le tuvo varios días, probando y volviendo a probar esa dulzura que antes solía recriminarles a las demás.
Por último le devolvió de su celda a su estancia, requiriéndole muy a menudo y pretendiendo además de él más de una parte; y como Masetto no podía satisfacer a tantas, entendió que ser mudo, si se quedaba más, le podía acarrear un daño demasiado grande; y por ello una noche, cuando estaba con la abadesa, soltando la lengua comenzó a decir:
—Mi señora, tengo entendido que un gallo se basta para diez gallinas, pero diez hombres mal o a duras penas pueden satisfacer a una mujer, y yo tengo que servir a nueve; esto por nada del mundo podría resistirlo, es más, por lo que hasta aquí he hecho, he llegado a tal punto que no puedo hacer ni poco ni mucho; así es que o me dejáis ir con Dios, o le encontráis remedio a esto.
La señora, al oírle hablar cuando le creía mudo, se aturdió toda y dijo:
—¿Qué es esto? Creía que fueses mudo.
—Mi señora —dijo Masetto—, lo era completamente, pero no de nacimiento, sino por una enfermedad que me quitó el habla, y solo por vez primera esta noche siento que me ha vuelto, por lo que doy gracias a Dios cuanto puedo.
La señora se lo creyó y le preguntó qué quería decir eso de que tenía que servir a nueve. Masetto se lo dijo; y la abadesa, al oírlo, advirtió que no había ninguna monja que no fuese mucho más lista que ella; por lo que, como era discreta, sin dejar marchar a Masetto, decidió buscarle solución a estos hechos con sus monjas, para que Masetto no difamase el monasterio. Y como en esos días había muerto su administrador, de común acuerdo, confesando todas lo que a espaldas de las demás habían hecho, decidieron con el agrado de Masetto que las gentes de alrededor creyesen que por sus oraciones y por los méritos del santo al que estaba consagrado el convento, a Masetto, que había estado mucho tiempo mudo, le había sido devuelta el habla; y le hicieron administrador y repartieron de tal modo sus esfuerzos que él lo pudo sobrellevar. Y como con estos él engendró muchos frailecitos, no obstante las cosas se hicieron tan discretamente que nada se supo hasta después de la muerte de la abadesa, estando ya Masetto casi viejo y deseoso de volverse rico a su casa; lo cual, al saberse, se le permitió fácilmente.
Así pues Masetto viejo, padre y rico, sin tener que criar a los hijos o gastar en ellos, habiendo sabido por su cautela aprovechar bien su juventud, se volvió al lugar de donde había salido con un hacha al hombro, afirmando que así trataba Cristo a quien le ponía los cuernos en la corona.

La bella mujer
Giovanni Boccaccio (1313-1375)
Rimas
Cándidas perlas, orientales y nuevas,
bajo vivos rubíes claros y encarnados,
de los que una risa angélica proviene
que centellear bajo dos negras cejas
hace a menudo a Venus y Jove,
y con rosas rojas los blancos lirios
mezcla su color en todas partes
sin que arte alguna pierda en ello:
los cabellos de oro y crespos una luz dan
sobre la frente alegre, dentro de la cual
Amor ciega por la maravilla;
y las otras partes armonizan todas
con las mentadas, en igual proporción,
de aquella que asemeja en verdad a un ángel.

2. Damas y trovadores

En cualquier caso, hacia el siglo XI comienza la poesía de los trovadores provenzales, seguida por las novelas caballerescas del ciclo bretón y por la poesía de los estilnovistas italianos, y en todos estos textos se va abriendo paso una imagen concreta de la mujer como objeto de amor casto y sublimado, **deseada e inalcanzable**, y a menudo deseada precisamente porque es inalcanzable.
Una primera interpretación de esta actitud (y en especial respecto a la poesía de los trovadores) es que es una manifestación de homenaje feudal: el señor, entregado ya a las aventuras de la cruzada, está ausente, y el homenaje del trovador (que siempre es un caballero) se transfiere a la dama, adorada pero respetada, de quien **el poeta se convierte en vasallo**, sirviente, y a la que seduce platónicamente con sus canciones. La dama desempeña el papel que correspondía al señor, pero la fidelidad al señor hace que esta sea intocable.

Deseada e inalcanzable
Jaufré Rudel (siglo XII)
Cantar no puede quien de melodía huyó,
ni versos decir quien las palabras libra
desordenadas y hacer rimas no sabe:
jamás la razón en sí este entendió.
Por eso empieza el canto mío así,
y así proseguirá, que más valdrá,
ah, ah.

Ninguna maravilla será aquí
si quiero a aquella que nunca me verá,
pues de otro amor el corazón gozo no ha
si no de esa a la que yo nunca vi:
Otra alegría jamás me apeteció
y no sé qué bien puedo sacar,
ah, ah.

Me carcome y mata el bien que me azotó,
densa de amor que toda atenazará
la carne y el cuerpo todo flaqueará;
tan fuerte nadie me hirió jamás,
ni por un golpe tanto el cuerpo languideció,
y no es justo ni bien irá,
ah, ah.

El suave sueño jamá aquí se me brindó
que el ánimo no estuviera pronto allá
ni tan gran pena se me hizo acá
que yo no volase rápido hasta allí,
y cuando me despierto al nuevo día
todo placer se esfuma y va,
ah, ah.

Bien sé que de ella gozar no me alcanzó
y que de mi gozar ella no podrá,
de sí promesa a mí nunca dará,
ni a mí como a su amigo dirá sí:
nunca me dijo la verdar ni me mintió,
ni sé decir si nunca así lo hara,
ah, ah.

Bello es el canto, sin error terminó,
y lo que tiene de cierto bien está;
de aquel que ahora de mí lo aprenderá
decir se pueda que nunca osó truncarlo:
y así a meser Bertrando de Quercy
y al conde de Toulouse les llegará,
ah, ah.

Venus adorada por seis amantes legendarios, plato florentino atribuido al Maestro de San Martino, c. 1360, París, Museo del Louvre

Miniatura del códice Manessiano, siglo XIV, Heidelberg, Universitätsbibliohek

Según otra interpretación, los trovadores se inspiraban en la herejía cátara, de la que procedía su actitud de desprecio a la carne; hay quienes dicen incluso que los trovadores estaban influidos por la poesía mística árabe y, finalmente, se interpreta la poesía cortés como manifestación de un ennoblecimiento de las costumbres entre una clase caballeresca y feudal cuyos hábitos naturales eran fieros y violentos. En el siglo XX no han faltado interpretaciones psicoanalíticas sobre los desgarros internos del amor corté en el sentido de que la mujer es deseada y rechazada a la vez porque en ella se encarna una imagen materna, o bien que el caballero se enamora narcisísticamente de la propia imagen reflejada en la dama.

El poeta vasallo
Bernart de Ventadorn (siglo XII)
Y no es maravilla si yo canto
mejor que otro cantor
lo que más que nada mi corazón obtiene
en pos de Amor
y mejor dispuesto estoy a su mandato.

Está muerto aquel que del Amor no siente
un dulce sabor en su corazón;
¿qué vale pues vivir sin amor
sino es para dar fastidio a los demás?

Por buena fe mía y sin engaño
yo quiero a la más bella y la mejor.
Con los ojos lloro y con el corazón me aflijo,
y tanto la quiero que me acarrea dolor.
¿Qué puedo hacer, si el amor me toma
y las cárceles donde me metió
no las abre otra llave que la piedad,
mas la piedad nadie me concedió?

¡Todo el oro y la plata del mundo
quisiera haber dado, si yo los tuviera,
para que mi amada conociera
hasta qué punto la quiero, finalmente!
Cuando la veo, bien me está el aspecto
de sus ojos, del rostro y del color,
que así yo tiemblo de pavor
como una hoja al viento.

Oh mi buena señora, otra cosa no pido
sino que me toméis como servidor,
y yo os serviré como señor
sea cual sea vuestra recompensa.
¡Vedme pues a vuestro mando
franco corazón, humilde y alegre!

3. Damas y caballeros

Pero no es el momento de adentrarnos en un debate histórico que ha hecho correr ríos de tinta. Lo que sí nos interesa, en cambio, es la aparición de un ideal de belleza femenina y de educada pasión amorosa, en la que el deseo se hace mayor debido a la prohibición, y la dama alimenta en el caballero un estado permanente de sufrimiento, que el caballero acepta con alegría. De ahí las fantasías de una posesión que se aplaza constantemente, en las que cuanto más inalcanzable se considera la mujer, más se alimenta el deseo que enciende, y su belleza se transfigura. Esta lectura del amor cortés no tiene en cuenta el hecho de que muchas veces **el trovador** no se detiene al borde de la renuncia, y el caballero errante no puede evitar el adulterio, como le sucede a Tristán, que, arrebatado de pasión por Isolda, traiciona al rey Marco. No obstante, nunca está ausente de estas historias de pasión la idea de que el amor,

El ofrecimiento del corazón y Un amante ofrece plata a su dama, del *Roman d'Alexandre*, realizado en Brujas bajo la dirección de Jean de Grise, 1344, Oxford, Bodleian Library

El trovador
Desconocido (siglo XIII)
Raimbaut de Vaqueiras
Habéis oído quién era Raimbaut de Vaqueiras y cómo había llegado tan arriba y gracias a quién. Pero ahora os quiero contar cómo, cuando el buen marqués de Monferrato lo hubo hecho caballero, él se enamoró de *madonna* Beatriz, su hermana y hermana de *madonna* Alazais de Saluzzo.
Mucho la amó y la deseó, procurando siempre que ni ella ni ningún otro lo supieran; mucho hacía valer su mérito y su valor, y le procuró muchos amigos y muchas amigas cercanos y lejanos. Y ella le brindaba una acogida de la que se honraba mucho. Y moría de deseo y de temor, tanto que no osaba solicitarle su amor ni mostrarle que estaba enamorado de ella. Pero un día, como hombre atormentado de amor, se presentó ante ella, y le dijo que amaba a una mujer noble y joven y de gran valor, y que tenían con ella gran intimidad, pero que no osaba decirle cuánto la amaba ni mostrárselo ni solicitar su amor, tanto le intimidaba su gran riqueza y valor honrado por todos; y le rogó que en nombre de Dios y por piedad le aconsejara si debía abrirle su corazón y mostrarle su deseo y solicitar su amor, o si debía morir callando y temiendo y amando.

Aquella gentil dama, *madonna* Beatriz, cuando oyó lo que decía Raimbaut y supo de su deseo de amor —y ya se había dado perfecta cuenta de que moría de pena y de deseo por ella— embargada por la piedad y el amor le dijo: «Raimbaut, es justo que un fiel amigo, si ama a una mujer noble, le demuestre reverencia y tenga temor de revelarle el amor que siente por ella; pero antes de que muera, le aconsejaría que le revelara su amor y su deseo y que le pidiera que lo aceptara como servidor y amigo. Y os aseguro que, si la dama es inteligente y cortés, no se lo tomará a mal ni se sentirá rebajada, antes bien lo apreciará aún más y lo tendrá en mayor estima. Y os aconsejo que abráis vuestro corazón a la dama que amáis y que le mostréis el deseo que os inspira, y que le roguéis que os acepte como servidor y como caballero; porque sois un caballero tan estimado que no hay dama en el mundo que no se sienta contenta de teneros a su lado como caballero y servidor. Y he visto que *madonna* Alazais, condesa de Saluzzo, aceptaba la corte de Peire Vidal; y la condesa de Burlatz la de Arnaut de Maroill; y *madonna* María, la de Gaucelm Faidit; y la dama de Marsella, la de Folquet de Marsella. Por eso os aconsejo y os autorizo, segura de mi palabra y de mi garantía, que le supliquéis y le solicitéis su amor».

además del arrebato de los sentidos, lleva consigo **infelicidad y remordimiento**. Por eso, en la forma en que los siglos posteriores han interpretado la aventura del amor cortés, los momentos de claudicación moral (y de triunfo erótico) han pasado indudablemente a segundo plano respecto a la idea de la insatisfacción y del deseo postergado hasta el infinito, donde el dominio que tiene la mujer sobre el amante presenta aspectos masoquistas, y la pasión va aumentando cuanto más es humillada.

Raimbaut, cuando oyó el consejo que
le daba y las garantías y la autorización
que le ofrecía, le dijo que era ella la dama
a la que amaba y a propósito de la cual le
había pedido su opinión. Y *madonna* Beatriz
le dijo que era bienvenido, y que se esforzase
por actuar con nobleza, hablar bien y hacerse
valer, y que estaba dispuesta a aceptarlo
como caballero y servidor y que pusiera todo
su empeño. Y Raimbaut se esforzó por hablar
y actuar dignamente, y por aumentar el
prestigio de *madonna* Beatriz cuanto le fue
posible. Y entonces compuso la canción que
hallaréis escrita a continuación: [Amor] me
pide ahora que siga su costumbre y usanza.

Infelicidad y remordimiento
Guido Cavalcanti (*c.* 1250-1300)
Jamás pensé que el corazón pudiera
de suspiros tener tormento, tanto
que el alma mía deshiciese en llanto,
a otros ojos mi faz mostrando muerte.
Paz ni aun sosiego iba a tener en cuanto
el propio Amor junto a mi dama viera
y aquel decir: «Ni vivirás siquiera,
pues que de ella el valer es harto fuerte».
Y allá mi fuerza toda quedó en nada,
que al alma sin tutor
dejó en la lid en que venció mi amada:
el arma de sus ojos dio en herir
de guisa tal que Amor
indujo a mis espíritus a huir.

A tal señora mal podré ensalzar,
pues de tantas bellezas se ilumina
que en mente humana alguna se confina,
ni la puede abarcar el magín nuestro.
Tan gentil es que, si lo pienso, aína
da, por el corazón, mi alma en temblar,
pues sabe que no puede este cargar
con la rara excelencia que le muestro.

Hiere en los ojos su alta claridad
tanto, que quien me ve
dice: «¿No ves qué estampa de piedad
que tal parece ya persona muerta,
deprecando mercé?».
Ya es mucho que mi dama no lo advierta.

Si a un noble corazón quiero decir
a qué extremos alcanza su virtud,
siento en mí tan remisa la aptitud
que fuerza es renunciar a ese deseo.
Amor, que sabe bien su excelsitud,
tal me arredra que siéntome morir
el corazón en viéndola venir;
y suspirando dice: «Mal te veo,
pues de su dulce risa sé que extrajo
una saeta aguda
a hendir tu pecho y dar al mío un tajo.
Al llegar tú bien quise que supieras,
pues de su prez no hay duda,
que forzoso iba a ser que tú murieras».

Si de libros de amor hice pertrecho
por ti, canción, cuando de mi bien sonríe;
plázcate ahora que de ti me fíe
y hagas por modo que ella preste oído.
Y ruego a tu amistad que hasta allí guíe
los espíritus salidos de mi pecho,
que de ella el gran valor puso en estrecho
y en fin se vieran, de no haber huido;
y vagan por ahí sin compañía
comidos de pavura.
Llévalos, pues, por la segura vía
y dile luego, cuando esté presente:
«Son estos fiel figura
de alguien que muere espavoridamente».

4. Poetas y amores imposibles

Podremos decir que esta concepción del amor imposible ha sido más consecuencia de una interpretación romántica de la Edad Media que una creación propiamente de la Edad Media, de modo que se ha afirmado que la «invención» del amor (en su forma de pasión eternamente insatisfecha, fuente de dulce infelicidad) nació precisamente entonces, y de ahí pasó luego al arte moderno, desde la poesía a la novela y a la ópera lírica. Véase lo que le sucedió a **Jaufré Rudel**, que era señor de Blaye en el siglo XII y había participado en la segunda cruzada. Es difícil establecer si conoció allí al objeto de su amor, que podía ser la condesa de Trípoli de Siria, Odierna, o su hija Melisenda. En cualquier caso, muy pronto surge la leyenda de que Rudel estaba enamorado de esta **princesa lejana**, a la que nunca había visto, y de que andaba en su busca. En este viaje hacia el objeto nunca visto de su incontenible amor, Rudel cae enfermo y, cuando está a punto de morir, la dama, avisada de la existencia de este amante atormentado, corre a su lecho de muerte y llega a tiempo de darle un castísimo beso antes de que expire.

Jaufré Rudel muere entre los brazos de la condesa de Trípoli, de un Cancionero del norte de Italia, siglo XIII, París, Biblioteca Nacional de Francia

Jaufré Rudel
Desconocido (siglo XIII)
Jaufré Rudel de Blaye
Jaufré Rudel de Blaye era un hombre muy noble, príncipe de Blaye. Y se enamoró de la condesa de Trípoli, sin haberla visto nunca, por lo bien que de ella había oído hablar a los peregrinos que regresaban de Antioquía. Y sobre ella compuso muchos versos con buenas melodías, aunque con palabras mediocres. Y por deseo de verla se hizo cruzado y se hizo a la mar, y en el barco contrajo una enfermedad, y fue conducido a Trípoli, a un albergue, y fue dado por muerto. Y se hizo saber a la condesa y ella acudió a su lado, junto a su cabecera y lo tomó entre sus brazos. Y él se dio cuenta de que se trataba de la condesa y de golpe recuperó el oído y el olfato y se puso a alabar a Dios por haberle concedido vivir hasta verla; y así murió entre sus brazos. Y ella lo mandó sepultar con gran pompa en la casa del Temple; y luego, aquel día, se hizo monja por el dolor que sentía por su muerte.

La princesa lejana
Jaufré Rudel (siglo XII)
Canciones
Ya cuando los días se alargan en mayo
dulces son los cantos de pájaro en lejanía,
y si luego, fuera de allí, emprendo viaje
me acuerdo nuevamente de un amor lejano.
De deseo ando triste y apocado
tanto que canto o flor de espino blanco
no me son más gratos que el gélido invierno.

Y ya no tendré más de amor beneficio
si no gozaré de este amor lejano;
bella o mejor hallar no sé cómo
en ningún lugar próximo o lejano.
Tanto es su valor cierto y cortés
que yo allá abajo en el reino sarraceno
iría por ella cautivo encadenado.

Triste y feliz pruebo cosas nuevas
por tal de ver este amor lejano;
mas no sé cuando de ella veré un rayo,
¡nuestras tierras están tan alejadas!
¡Cuántos puertos! Y es largo el camino,
por eso saber no puedo mi destino:
lo que Dios quiera que me sea dado.
Alegría si tendré coraje de pedirle
por compasión refugio de lejos;
y si ella quiere echaré el ancla,
junto a ella, por más que alejado.
Será en ese momento nuestro encuentro cortés,
cuando el amante lejano está cercano,
de bien hablar en alegría consolado.

Yo sé que Dios habló un lenguaje cierto,
por eso veré al amor mío lejano;
lo espero como un hermoso espejismo,
aunque se derivan dos males, tan lejana está.
¡Ah! Si estuviera allí como un peregrino
y el bordón con el sayo de cerca
sus bonitos ojos me mirarán de nuevo.

Dios hizo el mundo que es un largo pasaje
y creó este amor de lejos:
consienta al corazón, que tengo buen linaje,
que vea pronto a este amor de lejos:
aunque ciertamente en lugar apto y cortés
de modo que entonces la estancia y el jardín
sean siempre para mí un palacio ornado!

Es cierto, mi deseo es salvaje,
estoy ávido de amor de lejos,
de este gozo solo soy rehén,
deseo el placer del amor lejano.
Pero mi viña no produce vino,
pues me hechizó en tal manera mi padrino
que, al cabo, yo amo y no me aman.

Pero mi viña no produce vino
pues me hechizó en tal manera mi padrino
que, al cabo, yo amo y no me aman.

Amor de tierras lejanas
Jaufré Rudel (siglo XII)
Canciones
Si el arroyuelo de la fuente
se aclara como hacer suele
y la rosa en el bosque es la reina
y ya el ruiseñor en la rama
entona canción variada y llana
y pule el canto y lo afina
es justo que el mío lo acompañe.

Amor de tierra lejana
por vos todo el corazón me duele,
y no puedo hallar medicina
si no acudo a su llamada:
Amor cálido y tersa lana,
entre las flores o tras la cortina
junto a la anhelada compañía.
Jamás puedo tenerla cerca
por eso en el fuego no soy feliz;
noble a la par que ella ninguna
cristiana vivió, porque Dios no quiso,
ni tampoco judía ni mahometana;

se nutre de maná soberano
quien un poco de su amor gana.
Anhelo mañana y tarde
aquella a la que amor denomino;
el deseo la mente hace insana,
la avidez me roba ese sol,
más aguda picadura que espina
es el dolor que el gozo sana:
ni lágrimas quiero, compañera.

No busco papel siquiera fino,
tendrá aquel verso que cantamos
en sincera lengua romana
meser Hugo, cantando palabras
Fillol: y canción patavina
será, y de Berri y de Guiana,
y alegría llevas luego a Bretaña.

Evidentemente, la leyenda estaba provocada, además de por algunos aspectos de la vida real de Rudel, por sus canciones, que cantan precisamente la pasión por una belleza nunca vista y solo soñada.
En el caso de Rudel nos hallamos efectivamente ante la exaltación del amor imposible, querido como tal, y por esto el poeta, más que cualquier otro, fascina siglos después a la imaginación romántica. Es interesante leer, junto a los textos del trovador, los de **Heine**, de **Carducci** y de **Rostand**, que en el siglo XIX retoman, con citas casi literales, las canciones originales, y convierten a Rudel en un mito romántico.
Influidos sin duda por la experiencia trovadoresca, los estilnovistas italianos reelaboraron el mito de la mujer inalcanzable, de deseo carnal reprimido y de espíritu místico. También en este caso el ideal de ***donna angelicata*** de

Heinrich Heine
Romancero, 1851
En el castillo de Blaia de tapices
las paredes están cubiertas:
ella que fue condesa de Trípoli
los tejió con manos expertas.

Su corazón allí entretejió,
y con lágrimas de amor
ha estampado en esa seda
esta escena de dolor:

la condesa que Rudel
sobre la playa ya moribunda
vio, y el rostro reconoció
de todos sus sueños apremiantes,

y Rudel, que por primera
vez, y última, ahora ve
realmente a aquella Dama
que en sueños lo posee.

La condesa ante él se inclina,
abrazándolo amorosa,
y la exangüe boca besa
que al alabarda fue gloriosa.

¡Ay! Aquel beso ahora en el beso
del adiós se transmutó:
de la pena y del placer
ella la copa juntos vació.

En el castillo de Blaia, las noches
tiemblan murmullan susurran:
las figura de los tapices
así de pronto a la vida vuelven.

Y la Dama y el Trovador
los espectrales miembros despiertan,
y bajando de la pared
por la sala ahora pasean.

Dulces juegos, vocecillas,
lánguidas, confidencias,
y las muertas cortesías
caras antaño a los trovadores.

«¡Oh, Jaufré! El corazón muerto
se calienta con tu hablar:
en las brasas largo tiempo apagadas
oigo el fuego crepitar.»

«¡Melisenda! ¡Gozo y flor!
En tus ojos vuelvo a la vida.
Muerto está el dolor mío,
y la humana querida mía.»

«¡Oh Jaufré! Un día nos amamos
como en sueños, y ahora muertos
nos queremos: es el dios del Amor
que un prodigio nos concede, afortunados.»

«¡Melisenda! Qué es el sueño,
¿muerte? Vana palabra es esa.
¡Solo en Amor está la verdad
y yo te amo, oh siemprebella!»

«¡Oh, Jaufré! ¡Cuán es dulce
de la luna el plácido rayo!
No quisiera volver afuera
bajo el hermoso sol de mayo.»

«¡Melisenda! Oh dulce y alocado,
tú eres sol y eres luz;
por donde pasas es primavera,
mayo y amor se reproducen.»

Así aquellos corteses espectros
arriba y abajo van hablando,
mientras el claro de la luna
pasa los arcos y va escuchando.

Hasta que, por fin, llega Aurora
que los suaves espíritus aleja:
en los tapices en las paredes
temerosos los emplaza.

Giosuè Carducci
Jaufré Rudel, 1888
Desde el Líbano tiembla y se torna rosa
sobre el mar la fresca mañana:
desde Chipre avanzando a vela
la nave cruzada latina.
En popa de fiebre anhelante
está el prence de Blaia, Rudel,
y busca con la mirada flotante
de Trípoli en lo alto el castillo.

En vista de la playa asiana
resuena la agitada canción:
«Amor de tierra lejana,
por vos todo el corazón me duele».
El vuelo de un gris gabián
prosigue el dulce lamento,
y sobre la cándida vela
se aflige de nuevo el sol.

La nave amaina, amarrando
en el plácido puerto. Desciende
a solas, meditabundo, Bertrando,
el camino de la colina emprende.
Velado por fúnebre venda
el escudo de Blaia lleva consigo:
apremia al castillo: ¿Melisenda,
condesa de Trípoli, dónde está?

Yo vengo mensaje de amor,
yo vengo mensaje de muerte:
mensaje vengo yo del señor
de Blaia, Jaufré Rudel.
Noticias de vos le llevaron,
él viene y se muere. Os saluda,
señora, el poeta leal.

La dama miró al escudero
largamente, absorto el semblante:
luego apareció, ensombreció con
velo negro / el rostro con ojos
centelleantes:
«Escudero —dijo enseguida—, vamos.
¿Dónde está que Jaufré se muere?
El primero a la fiel llamada
y el último gesto de amor.»

Yacía bajo un pabellón hermoso
Jaufré ante la mar:
en nota liviana de canción
elevaba su supremo deseo.
«Señor que quisiste crear
para este amor lejano,
¡venga, haz que su dulce mano
acometa el respiro final!»

Mientras con el confiado Bertrando
venía la mujer invocada;
y la última nota escuchando
piadosa se mantuvo a la entrada:
aunque pronto, con temblorosa mano
el velo arrojando, descubrió
el rostro; y al mísero amante
«Jaufré —ella dijo—, estoy aquí».

Diose la vuelta, se alzó con el pecho
sobre espesos tapetes el señor,
y fijo al bellísimo aspecto con largo
suspiró miró.
«¿Son estos los hermosos ojos que amor
pensando me prometió un día?
¿Es esta la frente y su entorno
donde mi errático sueño voló?»

Así como en la noche de mayo
la luna de las nubes afuera
difunde su cándido rayo
sobre el mundo que vegeta y perfuma,
igualmente aquella serena belleza
apareció ante el extasiado amante,
una alta divina ternura
instilando en el corazón moribundo.

«Condesa, ¿qué es la vida?
Es la sombra de un sueño fugaz.
La breve fábula terminó,
el verdadero inmortal es amor.
Abrid los brazos al doliente.
Os espero al novísimo bando.
Y ahora, Melisenda, yo encomiendo
a un beso el espíritu que muere.»

La mujer sobre el pálido amante
se inclinó llevándolo al pecho,
tres veces la boca temblorosa
con el beso de amor le besó.
Y el sol del cielo sereno
poniéndose risueño en la onda
su difusa rubia melena
sobre el muerto poeta irradió.

Edmond Rostand
La princesa lejana, 1895
No resulta gran fortuna
suspirar por una
rubia, castaña o bruna,
prometida,
cuando, rubia o castaña
la tomas sin pena.
¡Pero yo amo a una lejana princesa!

No, no cabe alabar
el seguir amando
cuando se puede besar
de ella
la trenza, y nos apresamos
a una mano tendida…
¡Yo amo a la princesa
lejana!

Y es sublime trama
amar a quien no te ama,
amar sin temor
de una apuesta
solo la lábil fama
de incierta dama.
¡Y yo amo a una lejana
princesa!

Y es cosa divina
amar, si se adivina,
se inventa una reina
aunque vana…
Solo el sueño interesa,
y sin él, todo cesa.
¡Amo a la princesa lejana!

Donna angelicata
Lapo Gianni (siglo XIII)
Angelica figura
Angélica figura nuevamente
del cielo venida a expandir tu salvación,
toda su virtud
ha en ti emplazado el alto dios de amor.
Desde el interior de tu corazón arrancó
un duendecillo
salió por los ojos y me vino a herir,
cuando miré tu rostro amoroso; e hizo
camino por los míos tan fiero y veloz,
que el corazón y el alma ahuyentó,
adormeciendo al uno y a la otra,
pavoroso;
y cuando lo sintieron llegar tan
orgulloso,
y el pronto azote tan fuerte,
temieron que la muerte
en aquel momento obrase su virtud.
Luego, cuando fue el alma revigorizada,
llamaba al corazón gritando: «¿Estás ya
muerto,
que no siento que en tu sitio estés?».
Respondió el corazón, al que quedaba
poca vida
(solo, peregrino y sin ningún consuelo,
casi temblando no podía hablar),
y dijo: «Ay, alma, ayúdame a levantarme,
y vuélveme a llevar a lo alto de la
mente!».

Dante con Beatriz en el Paraíso, siglo XIV, cod. marc. It. IX, 276, Venecia, Biblioteca Nacional

los estilnovistas ha dado origen a múltiples interpretaciones, incluida la extravagante idea de que pertenecían a la secta herética de los Fieles de Amor, y que el ideal de mujer que propugnaban era un velo alegórico que ocultaba complejas concepciones filosóficas y místicas. Pero no hay necesidad de seguir estas aventuras interpretativas para darse cuenta de que en Dante la *donna angelicata* no es objeto de deseo reprimido o aplazado hasta el infinito, sino camino de salvación, medio de elevación a Dios; ya no ocasión de error, pecado o traición, sino camino hacia una espiritualidad más alta.

Y así conjuntamente
se encaminaron al lugar desde donde
le habían echado
entonces mi rostro se volvió tan pálido
que yo casi no parecía vivo
sintiendo mi corazón morir de sus heridas
y me decía una y otra vez:
Ay de mí, Amor
que nunca hubiera pensado
que serías tan despiadado conmigo.

Beatriz
Dante Alighieri (1265-1321)
La vida nueva, II
Nueve veces ya, desde mi nacimiento, el cielo de la luz había vuelto a un mismo punto, en lo que concierne a su propio movimiento giratorio, cuando ante mi vista apareció por vez primera la gloriosa dueña de mi intelecto, que fue llamada Beatriz por muchos que no sabían cómo se llamaba. Ella había estado en esta vida tanto tiempo como emplea el estrellado cielo en moverse hacia oriente una de las doce partes de un grado, y así, casi al principio de su noveno año apareció ente mí, y yo la vi casi al final de mi noveno. Apareció vestida de un muy noble color, humilde y honesto, purpúreo, ceñida y adornada a la manera que convenía a su jovencísima edad. Digo en verdad que, en aquel momento, el espíritu de la vida, que habita en la secretísima cámara del corazón, comenzó a latir tan fuertemente, que se advertía de forma violenta en las menores pulsaciones; y temblando, dijo estas palabras: *Ecce deus fortior me, qui veniens dominabitur mihi*. En aquel punto, el espíritu animal, que habita en la elevada cámara a la cual todos los

Páginas siguientes: Dante Gabriel Rossetti, *El sueño de Dante*, 1871, Liverpool, Walker Art Gallery

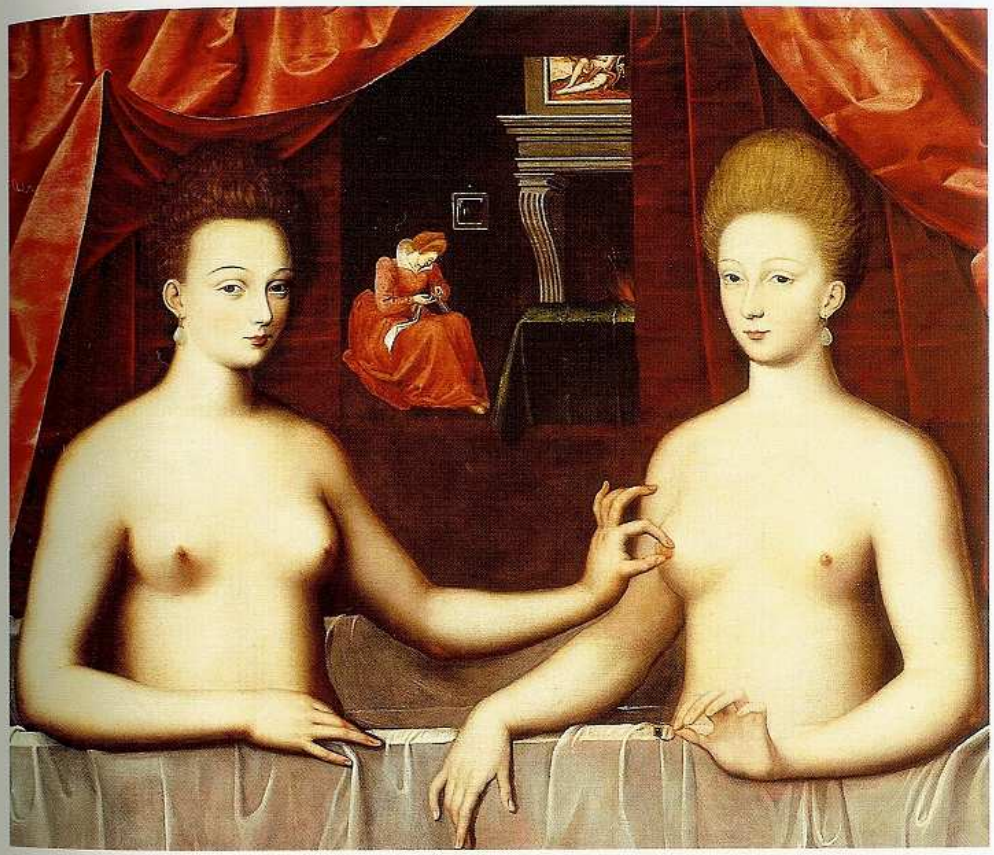
Quomodo
sedet
sola
Civitas

En ese sentido hay que seguir la transformación de la **Beatriz** de Dante, que en la *Vida nueva* todavía es contemplada como un objeto de pasión amorosa, aunque casta, de modo que su muerte sume al poeta en el desconsuelo, pero que en la *Divina comedia* ya es tan solo la que hace posible que Dante llegue a la contemplación suprema de Dios. Por supuesto, Dante no cesa de alabar su belleza, pero esta **belleza espiritualizada** adopta acentos cada vez más paradisíacos y se confunde con la belleza de las cohortes angélicas. Sin embargo, el ideal estilnovista de la *donna angelicata* será recuperado, a comienzos del decadentismo (véase capítulo XIII), en un ambiente de religiosidad ambigua, místicamente carnal y carnalmente mística, por los **prerrafaelistas**, que soñarán (y representarán) con criaturas dantescas diáfanas y espiritualizadas, revividas no obstante con morbosa sensualidad, más deseables carnalmente porque la gloria celestial o la muerte las ha sustraído al doliente y extenuado impulso erótico del amante.

espíritus sensitivos envían sus percepciones, comenzó a maravillarse en demasía, y hablando especialmente a los espíritus de la vista, dijo estas palabras: *Apparuit iam beatitudo vostra*. Entonces, el espíritu natural, que habita en aquella parte donde se regula nuestra nutrición, rompió a llorar, y llorando, dijo estas palabras: *Heu miser, quia frequenter impeditus ero deinceps!* Confieso que desde entonces Amor fue el dueño de mi alma, que se desposó con él muy pronto, y comenzó a tomar sobre mí tanta seguridad y dominio, por el poder que mi imaginación le daba, que me veía obligado a cumplir todos sus deseos enteramente. Muchas veces me ordenaba que intentase ver a esta angelical joven; por lo que muchas veces en mi infancia la estuve buscando, y la veía de un porte tan noble y laudable, que ciertamente se podían decir de ella las palabras del poeta Homero: «No parecía hija de un mortal, sino de un dios». Y aunque su imagen, que me acompañaba continuamente, fuese la arrogante confianza de Amor para enseñorearse de mí, era sin embargo de tan noble virtud, que nunca consintió que Amor me gobernase sin el consejo fiel del entendimiento en aquellas cosas en las que tal consejo fuese útil de oír. Pero como el dominio de las pasiones y actos pueriles pudiera parecerle exagerado a alguien, lo dejaré a un lado, y silenciando muchas cosas que se podrían sacar del ejemplo donde nacen estas, vendré a aquellas palabras que están escritas en mi memoria bajo mayores títulos.

Tan noble
Dante Alighieri (1265-1321)
La vida nueva, XXVI
Tan noble y tan honesta parece mi dama
cuando a alguien saluda, que toda lengua,
temblando, enmudece, y los ojos no se
atreven a mirarla. Ella se va, oyéndose
alabada, benignamente de humildad vestida;
y parece ser algo que ha venido del cielo a la
tierra a manifestar un milagro. Se muestra tan
agradable a quien la mira, que lleva por los
ojos una dulzura al corazón, que no puede
entender quien no la prueba; y de sus labios
parece salir un suave espíritu lleno de
amor, que va diciéndole al alma: «Suspira».

La belleza espiritualizada
Dante Alighieri (1265-1321)
Paraíso, XXIII, vv. 1-34
Igual que la avecica se reposa
junto al nido en que duermen sus polluelos,
en la noche que oculta toda cosa,
sueña ver a sus crías y hacer vuelos
en busca del yantar para los que ama,
sin que encuentre fatiga en sus desvelos,
a lo alto de la fronda se encarama
y espera en ansias a que rompa el día
desde el puesto de guardia de su rama;
así se erguía en pie la dueña mía,
extática mirando aquella zona
en que enlentece el sol su travesía:
y al verla así quedé como persona
que desea y, deseos esperando,
a esa misma esperanza se abandona.
No medió mucho entre uno y otro cuando,
quiero decir, entre mi ansiosa espera



Escuela de Fontainebleau, *Gabrielle d'Estrées con una de sus hermanas*, c. 1595, París, Museo del Louvre

y el venir los albores clareando.
Y ella: «¡De Cristo la legión señera
mira triunfal, y el fruto recogido
en cada rotación de cada esfera!».
Pareció arder su rostro de encendido;
y de gozo sus ojos vi tan llenos,
que a otro punto sin más voy de seguido.
Como en los plenilunios más serenos
Trivia sonríe entre sus ninfas bellas,
que ornan del cielo azul todos los senos,
vi millares de luces y, sobre ellas,
un Sol que en fuego a todas encendía,
igual que nuestro sol a sus estrellas;
y por la viva luz trasparecía
sobre mi rostro la Sustancia clara
tanto, tanto, que no la resistía.
¡Oh Beatriz, oh mi guía dulce y cara!

Prerrafaelistas
Dante Gabriel Rossetti
Sybilla Palmifera, c. 1860
Bajo el arco de Vida, vigilado
por Amor y Muerte, Terror y Misterio
vi en el trono a Beldad; aunque severa
absorbí su mirada como mi respiro.
Suyos son los ojos que voltean por todos lados
cielo y mar sobre ti, que a un mismo imperio
con mar, o mujer o cielo hacen prisionero
a aquel que a servirla está destinado.
Esta es doña Beldad, en cuyo honor
manos y voz mueves, y de ella la huidiza
melena y la ondulane falda bien conoces,
tú que con el pie y el corazón le vas detrás
perdida y apasionadamente
¡con cuánto deseo, por cuántos caminos y horas!

Capítulo VII

La belleza mágica entre los siglos XV y XVI

1. La belleza entre invención e imitación de la naturaleza

En el siglo XV, como consecuencia de factores distintos aunque convergentes —el descubrimiento de la perspectiva en Italia, la difusión de nuevas técnicas pictóricas en Flandes, la influencia del neoplatonismo en las artes liberales, el clima de misticismo promovido por Savonarola—, la belleza se concibe en una doble orientación que a nosotros hoy día nos parece contradictoria, pero que, en cambio, a los hombres de aquella época les pareció coherente.

En efecto, la belleza se entiende al mismo tiempo como imitación de la naturaleza según reglas científicamente verificadas y como contemplación de un grado de perfección sobrenatural, no perceptible visualmente porque

Sandro Botticelli, *Madonna del Magnificat*, c. 1482, Florencia, Galería de los Uffizi

Página siguiente: Bartolomeo Veneto, *Flora*, c. 1507-1510, Frankfurt del Main, Städelsches Kunstinstitut

Francesco Melzi, *Flora*, 1493-1570, San Petersburgo, Ermitage

no se realiza completamente en el mundo sublunar. El conocimiento del mundo visible se convierte en el medio para el conocimiento de una realidad suprasensible ordenada según leyes lógicamente coherentes. De ahí que el artista sea al mismo tiempo —y sin que esto resulte contradictorio— *creador* de novedades e *imitador* de la naturaleza. Como afirma claramente Leonardo da Vinci, la imitación es, por un lado, estudio e inventiva que se mantiene fiel a la naturaleza porque recrea la integración de cada una de las figuras en el entorno natural y, por otro, actividad que exige también innovación técnica (como el célebre «sfumato» de Leonardo, que hace enigmática la belleza de los rostros femeninos) y no una repetición pasiva de las formas.

Página siguiente: Leonardo da Vinci, *La Virgen de las rocas*, c. 1482, París, Museo del Louvre

El poder del pintor
Leonardo da Vinci
Tratado de pintura, VI, 1498
El pintor es dueño de todas las cosas que pueden pasar por la mente del hombre, porque si tiene deseos de ver bellezas que lo enamoren es dueño de generarlas, y si quiere ver cosas monstruosas que lo espanten, o que sean bufonescas o risibles, o realmente dignas de compasión, él es su dueño y creador. Y si quiere producir sitios desiertos, lugares umbrosos o frescos en los tiempos cálidos, los representa, y también lugares cálidos en los tiempos fríos. Si quiere valles, lo mismo; si quiere desde las altas cimas de los montes descubrir una gran extensión de campo, y si luego quiere ver el horizonte del mar, él es dueño de hacerlo; y también si desde lo hondo del valle quiere ver los altos montes, o desde los altos montes los profundos valles y playas. Y en efecto lo que hay en el universo por esencia, presencia o imaginación, primero lo tiene en la mente, y luego en las manos, y son estas tan excelentes que en el mismo tiempo tanto generan una proporcionada armonía con una sola mirada como hacen las cosas.

2. El simulacro

La realidad imita a la naturaleza sin ser meramente su espejo, y reproduce en el detalle (*ex ungue leonem*, dice Vasari) la belleza del todo. Este ennoblecimiento de la imagen no habría sido posible si no se hubieran producido algunas novedades decisivas en las técnicas pictóricas y arquitectónicas: la puesta a punto de los métodos de representación en perspectiva por parte de Brunelleschi y la difusión de la pintura al óleo entre los flamencos.

El uso de la perspectiva en pintura implica, de hecho, la coincidencia de **invención e imitación**: la realidad es reproducida con precisión, pero al mismo tiempo según el punto de vista subjetivo del observador, que en cierto sentido «añade» a la exactitud del objeto la belleza contemplada por el sujeto.

Página siguiente:
Domenico Ghirlandaio, *Retrato de joven dama*, c. 1485, Lisboa, Museo Calouste Gulbenkian

Invención e imitación
Leon Battista Alberti
De la pintura, 1435

Quiero que los jóvenes [...] aprendan bien a dibujar los bordes de las superficies, y que se ejerciten en ello casi como con los primeros elementos de la pintura; luego que aprendan a unir todas las superficies; luego que aprendan las formas distintas de cada miembro y piensen en todas las diferencias que puede haber en cada uno de los miembros. Y no son pocas las diferencias entre los miembros y muy claras. Verás que unos tienen la nariz prominente y curvada; otros, achatada o respingona; unos presentan los labios colgantes; otros exhiben unos labios delgaduchos. Y así examina el pintor cualquier cosa que cualquier miembro posee o no y los hace diferentes. Y observe además que nuestros miembros juveniles son redondos, hechos casi con un torno y delicados; en la edad provecta son duros e irregulares. Así todas estas cosas el pintor estudioso conocerá de la naturaleza, y con mucha frecuencia las examinará para ver cómo son y estará continuamente investigando y lo hace con los ojos y la mente atentos. Observará el regazo de quien está sentado; observará cuán dulcemente cuelgan las piernas del que está sentado; notará quién tiene erguido todo el cuerpo, y no habrá parte alguna de la que no sepa su función y su medida. Y de todas las partes le gustará no solo representar el parecido sino además añadirles belleza, pero en la pintura la hermosura no es menos grata que requerida. A Demetrio, antiguo pintor, para conseguir las mayores alabanzas le faltó hacer cosas parecidas a la realidad mucho más que hermosas. Por eso será útil captar de todos los bellos cuerpos cada una de las partes alabadas. Y siempre para aprender mucha hermosura hay que luchar con esfuerzo y habilidad. Lo cual es difícil, porque en un solo cuerpo no se encuentran bellezas acabadas, sino que están dispersas en muchos cuerpos, y hay que investigarla y aprenderla aunque sea con gran fatiga. Ocurrirá como a aquel que se decide a emprender grandes cosas que las pequeñas le resultarán fáciles: ni halla cosa alguna tan difícil que el esfuerzo y la asiduidad no venza.

Francesco del Cossa,
Abril, 1469,
Ferrara,
Palacio Schifanoia

carácter mágico que adopta la belleza natural tanto en filósofos como Pico della Mirandolla y Giordano Bruno como en la pintura ferrarense. No es casual que en estos autores la alquimia hermética y la fisiognómica estén presentes de forma más o menos declarada como clave de comprensión de la naturaleza, en el seno de una correspondencia más general entre macrocosmos y microcosmos.

De ahí arranca un extenso conjunto de tratados amorosos, en los que se atribuye a la belleza igual dignidad y autonomía que al bien y a la sabiduría. Estas obras tienen gran difusión en los talleres de los pintores que, gracias al aumento de la clientela, han podido liberarse gradualmente de los vínculos rígidos de las reglas de las corporaciones y, concretamente, de la regla que prescribía la *no* imitación de la naturaleza, cuya violación es tolerada ahora. En el ámbito literario, estos tratados se difunden sobre todo gracias a Bembo y a Castiglione, y se orientan hacia un uso relativamente libre del simbolismo clásico. En efecto, en su base está la intención, típica de Marsilio Ficino, de aplicar a la mitología antigua los cánones de la exégesis bíblica, y una relativa autonomía frente a la autoridad de los antiguos (de los que, según Pico, hay que imitar el estilo global más que las formas concretas). Estas son las raíces de la gran complejidad simbólica de la cultura de la época, que puede concretarse en imágenes sensuales, como en la fantástica *Hypnerotomachia Poliphili* o en las Venus de Tiziano o de Giorgione, que caracterizan la iconografía veneciana.

Petrus Christus,
Retrato de joven dama,
1460-1470, Berlín,
Gemäldegalerie

De tu divina imagen
Francesco Colonna
Sueño de Polífilo, XII, 1499

De tu divina imagen dejada impresa en esta nobilísima criatura, a la que Zeuxis habría elegido oportunamente y con justicia sobre todas las muchachas de Agrigento y de todo el mundo como singular ejemplo de suma y absoluta perfección si hubiese podido contemplarla. Esta ninfa hermosa y celestial se me acercó alegremente y, cuando pude contemplar de cerca y con más claridad sus rarísimas bellezas, que ya había visto de lejos, me quedé estupefacto y sorprendido.

Apenas su amoroso rostro y su gratísima presencia pasaron a través de mis ojos a las partes íntimas, mi memoria, que la recordaba, se despertó y, excitando al corazón a admitirla y ofreciéndole a aquella que había hecho de él taller donde se forjaban sus punzantes flechas y la aljaba que las contenía y familiar permanente morada de su dulce efigie, yo la reconocí como la que había consumido la mayor parte de mi juventud con sus caídos, primeros y fortísimos amores. Ya desbocado mi corazón, lo sentía yo saltar sin descanso y golpear constantemente como un ronco tambor mi pecho herido, porque, a causa de su hermoso y gratísimo aspecto y de las rubias trenzas y los rizados cabellos que temblaban juguetones como zarcillos sobre su frente, aquella me pareció Polia, la de la cabellera de oro, a la que yo amaba extremadamente y por la que mi vida no había podido salir de las llamas incendiarias ni cambiar de rumbo, pero el insólito vestido, propio de una ninfa, y lo desconocido del lugar hicieron que permaneciera en suspenso, lleno de dudas e irresoluto.

Sostenía ella con el níveo brazo izquierdo, apoyada sobre el cándido pecho, una antorcha encendida y fulgurante que sobresalía un poco sobre la dorada cabeza, empuñando la parte inferior, que se adelgazaba paulatinamente. Alargaba graciosamente el brazo libre, más blanco que el de Pélope, en el que las sutiles ramificaciones de las venas y arterias parecían líneas de sándalo trazadas sobre blanquísimo papiro. Y tomó modestamente con la delicada mano derecha la mía izquierda, volviendo hacia mí la frente dilatada y espléndida y la risueña boca, que olía a canela, y las mejillas agraciadas por los hoyuelos, y con voz exquisita y dulce, dijo: «Polífilo, ven conmigo sin temor ni vacilación».

Jan Van Eyck,
Virgen del canciller Rollin, c. 1435, París,
Museo del Louvre

Cosmé Tura,
Primavera, 1463, Londres,
National Gallery

El cuadro es, según Leon Battista Alberti, una ventana abierta, en el interior de la cual el espacio en perspectiva multiplica los planos: el espacio ya no está ordenado empíricamente, sino organizado según una sucesión de *sfondamenti* rigurosamente integrados, llenos de luz y color.
Al mismo tiempo, se extiende en Flandes el uso (al parecer ya conocido en la Edad Media) de la pintura al óleo, que culmina en Jan Van Eyck.
El tratamiento al óleo del color confiere a la luz un efecto mágico y envolvente sobre las figuras, que resultan inmersas en una luminosidad casi sobrenatural, como sucederá, aunque con propósitos distintos, en los cuadros ferrarenses de Cosmè Tura.

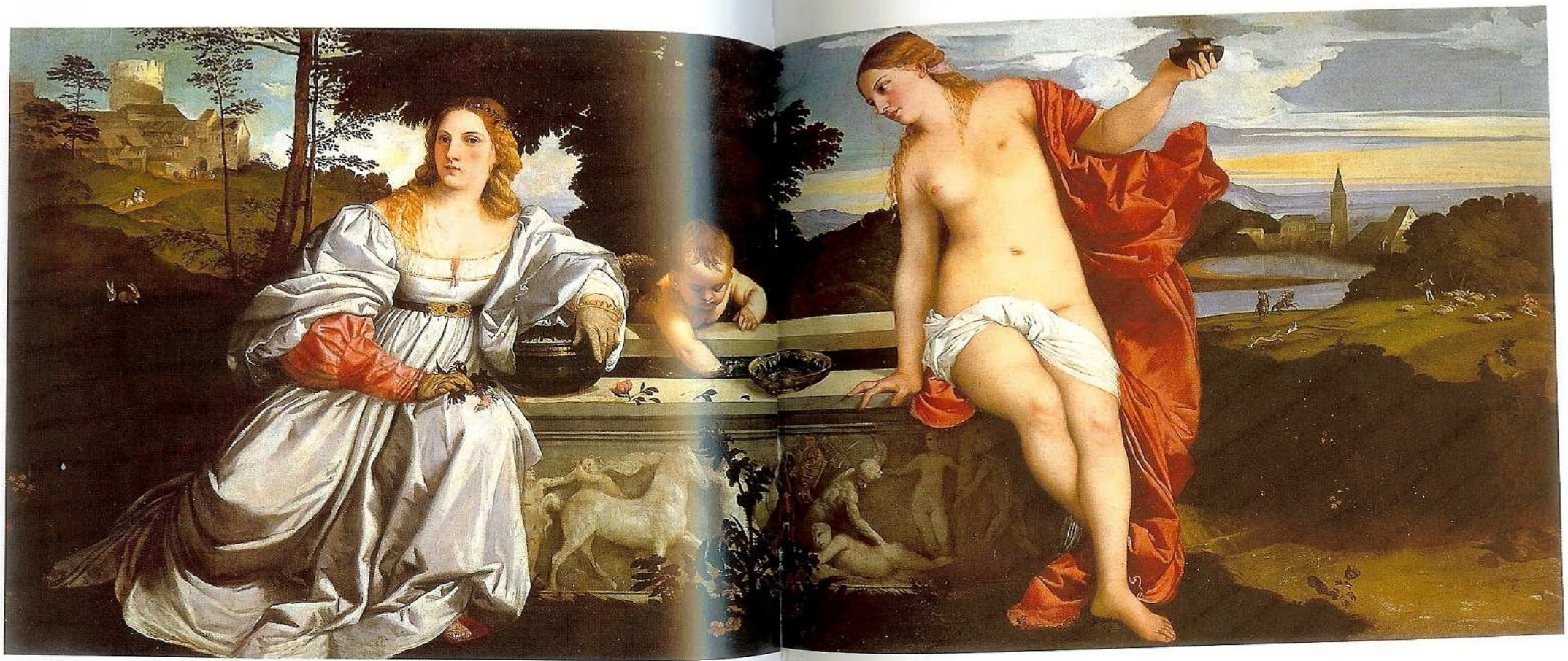
4. Las Venus

Precisamente es en la imagen de Venus donde se concentra el simbolismo neoplatónico; esa imagen tiene sus raíces en la reinterpretación que hace Ficino de la mitología: pensemos en las «Venus gemelas» del *Convivio*, que expresan dos grados del amor igualmente «honorables y dignos de alabanza». A las Venus gemelas se refiere explícitamente Tiziano en su *Amor sagrado y amor profano* para simbolizar la Venus celeste y la Venus vulgar, dos manifestaciones diferentes de un único ideal de belleza (entre las que Pico insertará, en posición intermedia, una segunda Venus celeste). Botticelli, en cambio, más próximo espiritualmente a Savonarola (para quien la belleza no es cualidad que destaque de la proporción de las partes, sino que resplandece con mucha más luminosidad cuanto más se aproxima a la belleza divina), sitúa la *Venus Genitrix* en el centro de la doble alegoría de la *Primavera* y del *Nacimiento de Venus*.

Giovanni Bellini, *Muchacha en el baño*, 1478, Florencia, Galería de los Uffizi

Página siguiente, arriba: Giorgione, *Venus dormida*, 1509, Dresde, Gemäldegalerie

Página siguiente, abajo: Tiziano Vecellio, *Venus de Urbino*, 1538, Florencia, Galería de los Uffizi



Tiziano Vecellio, *Amor sagrado y amor profano*, 1514, Roma, Galería Borghese

Damas y héroes

Representar la belleza de un cuerpo significa, para el pintor, responder a exigencias tanto teóricas (¿qué es la belleza?, ¿en qué condiciones es cognoscible?) como prácticas (¿qué cánones, qué gustos y costumbres sociales permiten llamar «bello» a un cuerpo?, ¿cómo cambia la imagen de la belleza con el tiempo, y cómo cambia en relación con el hombre y la mujer?). Veamos algunas imágenes y textos significativos.

1. Las damas...

Si comparamos distintas Venus, veremos que en torno al cuerpo femenino que se muestra desnudo se desarrolla un discurso más bien complejo. La Venus de Baldung-Grien, con su tez blanca y sensual que resalta en la oscuridad del fondo, alude de forma evidente a una belleza física y material, que se vuelve más realista aún por la imperfección (en relación con los cánones clásicos) de las formas. Aunque con la amenaza de la Muerte a sus espaldas, esta Venus anuncia una mujer renacentista que sabe cuidar y mostrar sin reticencias el propio cuerpo. Huidizos e indescifrables son, en cambio, los rostros femeninos de Leonardo: se aprecia muy bien en la *Dama con armiño*, donde se mantiene deliberadamente ambiguo el simbolismo expresado por los dedos femeninos, desproporcionadamente largos, que acarician al animal. Y no parece casual que, precisamente en un retrato femenino, Leonardo opte por la libertad de las proporciones y por la verosimilitud del animal; el carácter huidizo e indescifrable de la naturaleza femenina, que se expresará en el concepto de «gracia», remite también al problema teórico, típico (aunque no exclusivo) de la pintura manierista, de las condiciones de construcción de una imagen en el interior de un espacio.

Página anterior:
Leonardo da Vinci, *Dama con armiño*, 1485-1490, Cracovia, Czartorysky Museum

Hans Baldung Grien,
Las tres edades de la mujer y la muerte, 1510, Viena,
Kunsthistorisches Museum

Página siguiente:
Tiziano Vecellio, *Flora*,
1515-1517, Florencia,
Galería de los Uffizi

Correggio,
Danae,
1530-1531,
Roma,
Galería Borghese

La mujer renacentista utiliza el arte de la cosmética y dedica una especial atención a la cabellera (es un arte refinado, sobre todo en Venecia), que tiñe de un color rubio que a menudo tiende al rojo. Su cuerpo está hecho para ser exaltado por los productos del arte del orfebre, que son a su vez objetos creados según cánones de armonía, proporción y decoro.
El Renacimiento es un período de iniciativa y actividad para la mujer, que en la vida de la corte dicta las leyes de la moda y se adapta al boato imperante, pero que no descuida el cultivo de la mente, participa activamente en las bellas artes y tiene habilidades discursivas, filosóficas y dialécticas.

Página siguiente:
Giorgione,
La tempestad (detalle),
1507, Venecia,
Galería de la Academia

Domenichino,
Diana cazadora (detalle),
1616-1617, Roma,
Galería Borghese

Diego Velázquez,
Venus del espejo,
1650, Londres,
National Gallery

Más tarde, al cuerpo de la mujer, que se muestra públicamente, se le opone la expresión privada, intensa, casi egoísta de los rostros, difícil de descifrar desde un punto de vista psicológico y a veces deliberadamente misteriosa: así aparece en la *Venus de Urbino* de Tiziano (véase capítulo VII), o en la mujer de *La tempestad* de Giorgione.

La *Venus* de Velázquez se nos muestra de espaldas, y solo entrevemos el rostro en el reflejo del espejo. La artificiosidad del espacio y el carácter huidizo de la belleza femenina los hallaremos también, en los siglos siguientes, en las mujeres de Fragonard, donde el carácter onírico de la belleza es ya un preludio de la extrema libertad de la pintura moderna: si no existen vínculos objetivos para la representación de la belleza, ¿por qué no colocar un hermoso desnudo en una merienda burguesa sobre la hierba?

Página siguiente:
Édouard Manet,
La merienda campestre, 1863,
París,
Museo d'Orsay

Jean-Honoré Fragonard,
La camisa quitada,
1760, París,
Museo del Louvre

2. ... y los héroes

También el cuerpo masculino se ve afectado por estos problemas y es, a la vez, su confirmación. El hombre renacentista se sitúa en el centro del mundo y se complace en ser representado con todo su orgulloso poder, acompañado de una cierta dureza: Piero della Francesca pinta en el rostro de Federico de Montefeltro la expresión de un hombre que sabe exactamente lo que quiere. Las formas del cuerpo no ocultan la fuerza, ni los efectos del placer: el hombre poderoso, grueso y robusto cuando no musculoso, lleva y ostenta los signos del poder que ejerce. Ciertamente no son esbeltos Ludovico el Moro, Alejandro Borgia (que tiene fama de ser objeto de deseo de las mujeres de su época), Lorenzo el Magnífico y Enrique VIII. Y si Francisco I de Francia, en el retrato de Jean Clouet, disimula bajo amplios ropajes su esbeltez *démodé*, su amante Ferronière, retratada por Leonardo, enriquece la galería de miradas femeninas indescifrables y huidizas.

A la izquierda:
Hans Holbein el Joven, *Enrique VIII*, 1540, Roma, Galería Nacional de Arte Antiguo

A la derecha:
Agnolo Bronzino, *Lorenzo de Médicis*, Florencia, Galería de los Uffizi

Página siguiente:
Piero della Francesca, *Retrato de Federico de Montefeltro*, 1465, Florencia, Galería de los Uffizi

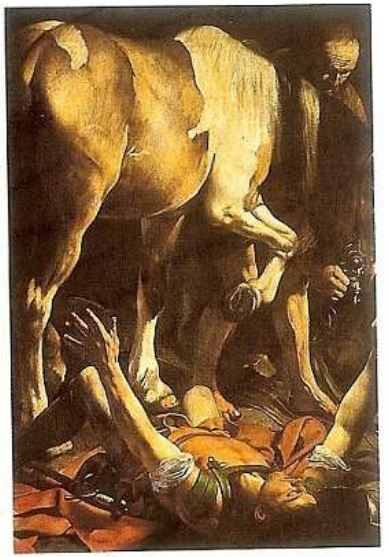
Página anterior:
Jean Clouet, *Retrato de Francisco I*, 1525-1530, París, Museo del Louvre

Leonardo da Vinci, *La Bella Ferronière*, 1490-1495, París, Museo del Louvre

Página anterior:
Pieter Bruegel el Joven, *Banquete nupcial* (detalle), 1568, Gante, Museum Voor Schone Kunsten

A la izquierda:
Andrea Verrocchio, *Monumento a Bartolomeo Colleoni*, 1479-1488, Venecia, Campo SS. Giovanni e Paolo

A la derecha:
Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Conversión de san Pablo*, 1601, Roma, iglesia de Santa Maria del Popolo



Mientras la teoría estética se enfrenta con las reglas de la proporción y simetría del cuerpo, los hombres poderosos de la época son una violación viva de estas leyes: también la figura masculina se presta a exaltar la liberación del pintor de los cánones clásicos.
Consideremos la estatua de Bartolomeo Colleoni de Verrocchio: con un físico imponente y una expresión de frialdad y seguridad en sí mismo, vemos al «condottiero» erguido sobre su corcel, siguiendo una iconografía clásica que establece que el hombre domine caballos, perros o halcones (o leones, como en los numerosos retratos de san Jerónimo), mientras que la mayor variedad de animales que acompañan a la mujer (desde el conejo de la *Virgen del conejo* de Tiziano al armiño, del jilguero al perro de compañía de *Las meninas* de Velázquez) alude a veces a su docilidad, y otras veces a su ambigüedad impenetrable.
Sin embargo, cuando la pintura se libera del respeto al trazo y a la iconografía clásica, el hombre puede ser impetuosamente descabalgado y adoptar semblantes realistas, y hasta populares, como en el san Pablo de Caravaggio. Finalmente, en Bruegel, otro gran pintor del cuerpo pobre, rústico, cuya belleza formal resulta ahogada por la aspereza de la vida material, los animales pierden todo su valor simbólico y pasan a encarnar las figuras de los proverbios populares de la campiña flamenca.

3. La belleza práctica...

Es indudable que en este tránsito se insertan las vicisitudes históricas de la Reforma y, más en general, del cambio de costumbres que se produjo entre los siglos XVI y XVII. Asistimos a una transformación progresiva de la imagen femenina: la mujer adquiere un nuevo aspecto, y se convierte en ama de casa, educadora y administradora. Por ejemplo, de la belleza sensual triunfante se pasa a la rígida Jane Seymour, tercera mujer de Enrique VIII: los retratos la pintan con los labios apretados y el rostro de una experta ama de casa, sin rasgos pasionales, como vemos, por otra parte, en muchas mujeres de Durero.

Johannes Vermeer, *La lechera*, 1658-1660, Amsterdam, Rijksmuseum

Página siguiente: Hans Holbein el Joven, *Retrato de Jane Seymour*, 1536, La Haya, Mauritshuis

Jan Steen,
La mesa de los niños,
c. 1660, Berlín,
Staatliche Museen

No obstante, es precisamente en el Flandes holandés, sometido a la tensión doble y contradictoria de la rígida moral calvinista y de las costumbres burguesas laicas y libres, donde surgen nuevos tipos humanos, en los que la belleza se une a la utilidad y al sentido práctico. Incluso en el lenguaje popular, *Schoon* expresa tanto la belleza (de un paisaje o de un cielo estrellado) como la «limpieza» concreta (de una casa, o de un utensilio). En los símbolos de Cats, de orientación totalmente práctica y cotidiana, o en los ambientes de las pinturas de Steen, donde el interior doméstico no puede diferenciarse del interior de una posada, se ve muy bien cómo una cultura orientada a la «incomodidad de la abundancia» representa mujeres que pueden ser sensuales y tentadoras sin abandonar por ello el papel de eficaces amas de casa, mientras que la elegancia simple y sobria del traje masculino remite a la necesidad de no llevar oropeles inútiles que podrían ser un estorbo si hubiese que acudir, por ejemplo, a reparar un dique repentinamente roto.

4. ... y la belleza sensual

La belleza holandesa, en resumen, es libremente práctica, mientras que la que se representa en la corte del Rey Sol con Rubens es libremente sensual. Libre de los dramas del siglo (Rubens pinta durante la guerra de los Treinta Años) y de las imposiciones morales de la Contrarreforma, la mujer de Rubens (como Hélène Fourment, su jovencísima segunda esposa) expresa una belleza sin significados recónditos, alegre de existir y de mostrarse. Por otra parte, el *Autorretrato* del pintor, en una pose típicamente inspirada en los grandes retratos de Tiziano (*El joven inglés*), se distingue del modelo

Rafael, *Retrato de joven mujer, La Fornarina*,
1540-1545, Roma,
Galería Nacional
de Arte Antiguo

Pieter Paul Rubens, *Elena Fourment como Afrodita*, 1630, Viena, Kunsthistorisches Museum

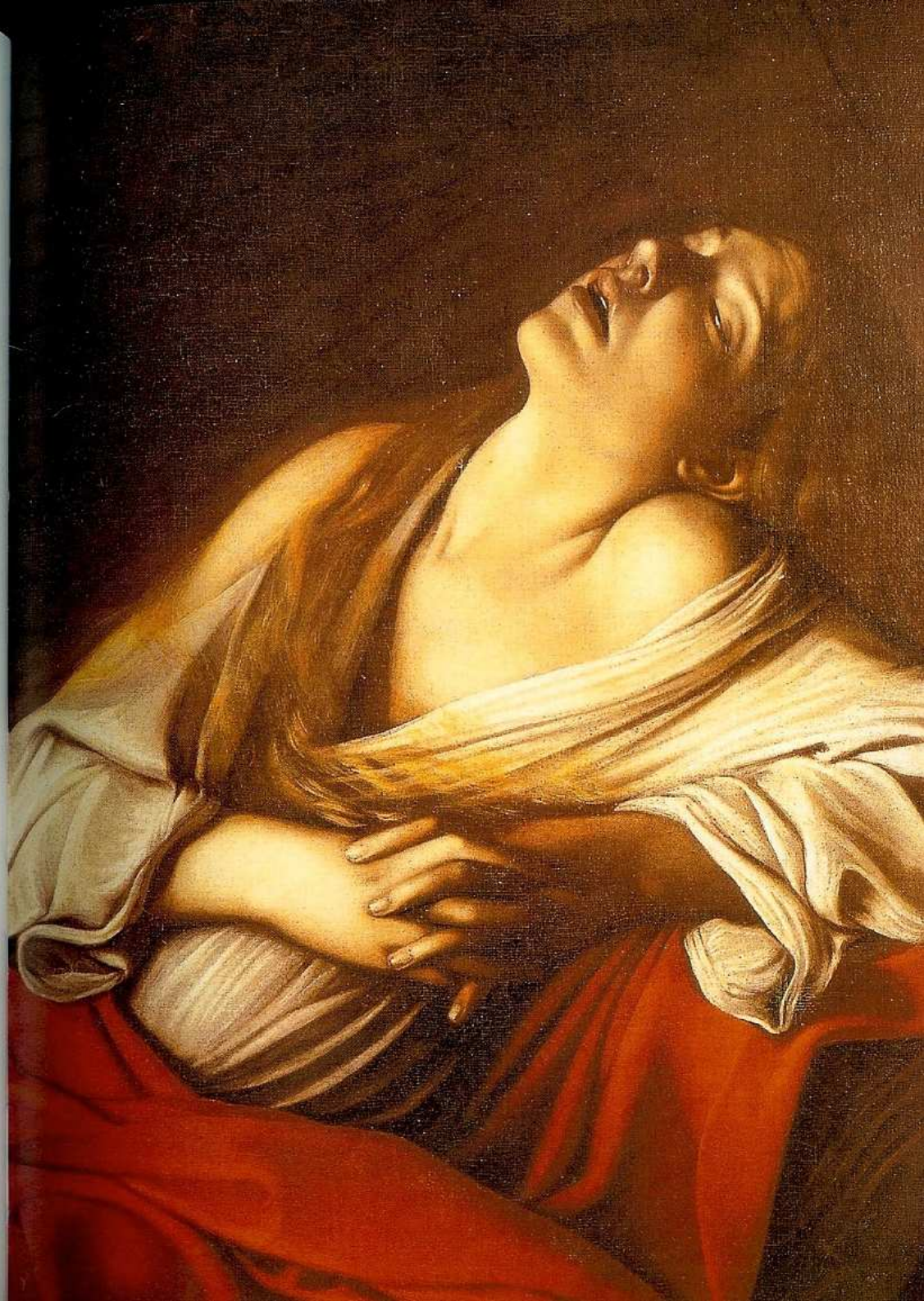
Página siguiente:
Pieter Paul Rubens, *Autorretrato con Isabel Brandt* (detalle), 1609-1610, Munich, Alte Pinakothek

por la serena conciencia del rostro, que parece querer comunicarse a sí mismo y a nadie más, y que carece de la intensa espiritualidad de algunos personajes de Rembrandt o de la mirada aguda y penetrante de Tiziano. El mundo de la corte empieza así a disolverse en esa espiral de danzas galantes que veremos en el siglo siguiente; la disolución de la belleza clásica en las formas del manierismo o del barroco, o bien del realismo de Caravaggio y flamenco, muestra ya los signos de otras formas de expresión de la belleza: el sueño, el estupor, la inquietud.

Una graciosa y sagrada belleza
Baltasar de Castiglione
Trofeo de la victoria del alma, 1513-1518
El cortesano, IV, 59
También vemos que para alabar cualquier cosa, ningún término tenemos mejor que llamarla *hermosa*; y así cuando queremos alabar las cosas del mundo decimos *hermoso cielo, hermosa tierra, hermosa mar, hermosos ríos, hermosas provincias, hermosos montes, árboles, jardines, hermosas ciudades, hermosos templos y casas y exércitos*. A toda cosa, en fin, da grandísimo ornamento esta alta y divina hermosura; y puédese bien decir que lo bueno y lo hermoso en alguna manera son una misma cosa, en especial en los cuerpos humanos, de la hermosura de los cuales la más cercana causa pienso yo que sea la hermosura del alma; la cual, como participante de aquella verdadera hermosura divina, hace resplandeciente y hermoso todo lo que toca, especialmente si aquel cuerpo donde ella mora no es de tan baxa materia que ella no pueda imprimirle su calidad. Así que la hermosura es el verdadero trofeo y insignia de la victoria del alma, cuando ésta con la virtud divina señorea a la natura material y con su luz vence las tinieblas del cuerpo. No es razón, pues, decir que la hermosura haga a las mujeres ser soberbias o crueles, puesto que le parezca así al señor Morelo; ni tampoco se han de echar a cuenta de las hermosas aquellas enemistades, muertes y graves daños de que son causa los deseos desordenados de los hombres. No porfiaré con todo que no sea posible hallarse en el mundo entre las mujeres hermosas algunas deshonestas y malas, pero no se ha de decir por eso que la hermosura las incline a no ser buenas. Antes hemos de tener por cierto que las guarda de caer en cosas feas y las pone en el camino de la virtud por aquel ayuntamiento que (según hemos dicho) tiene la bondad con la hermosura; mas alguna vez la mala crianza que les dieron y los continos requerimientos y porfías de los enamorados, las dádivas, la pobreza, la esperanza, los engaños, el miedo y otras cien mil cosas vencen la bondad y firmeza de las muy hermosas y muy buenas. Y por estas mismas o otras semejantes causas pueden también los hombres hermosos venir a ser malos.

Una belleza sobrehumana
Miguel de Cervantes
Don Quijote de la Mancha, libro I, cap. XIII, 1605-1615
Aquí dio un gran suspiro don Quijote, y dijo:
—Yo no podré afirmar si la dulce mi enemiga gustará, o no, de que el mundo sepa que yo la sirvo; solo sé decir, respondiendo a lo que con tanto comedimiento se me pide, que su nombre es Dulcinea; su patria, el Toboso, un lugar de la Mancha; su calidad, por lo menos, ha de ser de princesa, pues es reina y señora mía; su hermosura, sobrehumana, pues en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos que los poetas dan a sus damas: que sus cabellos son de oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve, y las partes que a la vista humana encubrió la honestidad son tales, según yo pienso y entiendo, que solo la discreta consideración puede encarecerlas, y no compararlas.

Página siguiente:
Caravaggio, Santa *María Magdalena*, 1606, Roma, colección privada



Capítulo IX

De la gracia a la belleza inquieta

1. Hacia una belleza subjetiva y múltiple

En el Renacimiento alcanza un elevado grado de perfección la llamada «Gran Teoría», según la cual la belleza consiste en la proporción de las partes. No obstante, asistimos al mismo tiempo a la aparición de fuerzas centrífugas que empujan hacia una belleza inquieta, sorprendente. Se trata de un movimiento dinámico, que solo a efectos didácticos puede ser reducido a categorías escolares como clasicismo, manierismo, barroco y rococó. Más bien conviene poner de relieve el carácter fluido de un proceso cultural que penetra tanto en las artes como en la sociedad y que solo por breves períodos, y a menudo solo en apariencia, cristaliza en figuras determinadas y netamente definidas.

Lo que ocurre, por tanto, es que la «manera» renacentista se invierte en el manierismo; que el progreso de las ciencias matematizantes, con las que el Renacimiento había relanzado la Gran Teoría, lleva al descubrimiento de

Página siguiente:
Agnolo Bronzino, *Retrato de Lucrezia Panciatichi*, c. 1540, Florencia, Galería de los Uffizi

Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Cabeza de Medusa*, c. 1581, Florencia, Galería de los Uffizi

Hans Holbein el Joven, *Los embajadores*, con calavera en anamorfosis abajo en el centro, 1533, Londres, National Gallery

armonías más complejas e inquietantes de lo previsto; que la dedicación al saber no se expresa en la tranquilidad del espíritu, sino en su aspecto oscuro y melancólico; que el progreso del saber desplaza al hombre del centro del mundo y lo arroja a cualquier punto periférico de la Creación. Todo esto no debe sorprendernos. Desde el punto de vista social, el Renacimiento es, por la naturaleza de las fuerzas que en él se agitan, incapaz de serenarse en un equilibrio que no sea frágil y provisional: la imagen de la ciudad ideal, de la nueva Atenas, está corroída en su interior por factores que llevarán a la catástrofe política de Italia y a su ruina económica y financiera. En este proceso no cambian ni la figura del artista ni la composición social del público, sino que ambos se ven invadidos por una sensación de inquietud que se refleja en todos los aspectos de la vida, tanto materiales como espirituales. Lo mismo ocurre en el campo filosófico y artístico. El tema de la **gracia**, estrechamente vinculado al de la belleza —«La belleza no es más que una gracia que nace de la proporción, conveniencia y armonía de las cosas», escribe Bembo—, abre paso a concepciones subjetivistas y particularistas de lo bello.

Alegría no vista
Pietro Bembo, *Rimas*, V, 1522
Crin de oro crespo y de ámbar tersa y pura,
que a la brisa sobre la nieve ondeas y vuelas,
ojos suaves y más claros que el sol,
que convierten en día plácido la noche oscura,
risa, que calma toda áspera pena y dura,
rubíes y perlas, de los que salen palabras
tan dulces que otro bien el alma no desea,
manos de marfil que los corazones domina y roba,
cantar, que parece de armonía divina,
juicio maduro a la edad más verde,
alegría no vista aquí entre nosotros,
añadida a suma belleza, suma honestidad,
fueron la chispa de mi fuego, y son en vos
gracia que a pocas el inmenso cielo destina.

La grazia
Agnolo Firenzuola (siglo XVI)
Y como dijimos más arriba,
vemos a menudo un rostro que no tiene facciones según las proporciones aceptadas de la Belleza, emanar aun así aquel esplendor de la gracia del que hablamos (como Modestina, que, a pesar de no ser grande y tan proporcionada como hemos dicho antes, aun así tiene esa carita una gracia inmensa; tanto que gusta a todos). [...]
Y se llama gracia, pues la hace grata, es decir, querida, en la que brilla este rayo, esta oculta proporción se difunde; como hacen incluso las rendidas gracias de los beneficios recibidos, que hacen grato y querido al que las brinda. Y esto es lo que sobre el tema puedo o quiero por ahora razonar; pero sobre el que, si más queréis saber, mirad en los ojos de aquella clara luz que ilumina con sus bellísimos ojos a todo ingenio peregrino que el esplendor de la gracia va buscándole.

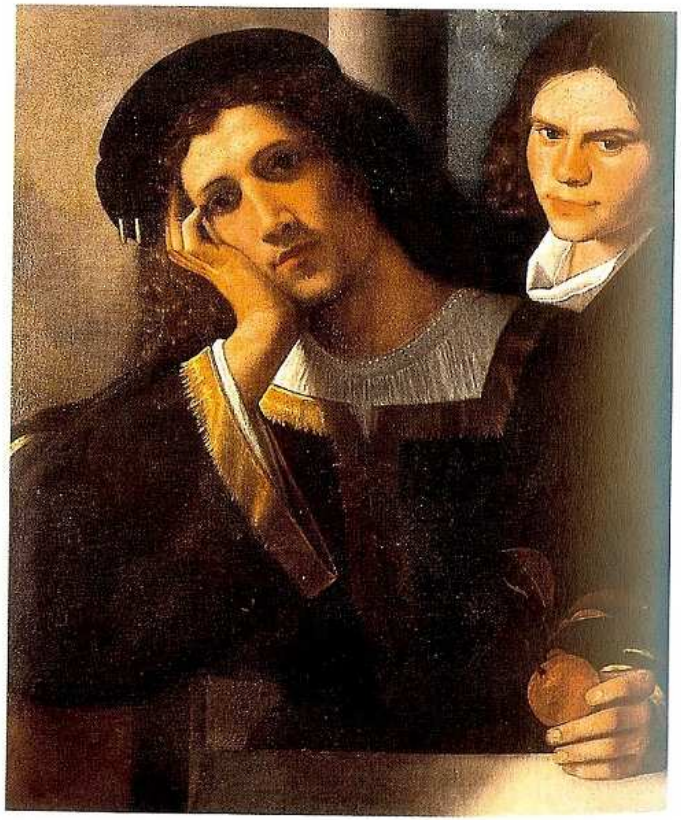
La justa belleza femenina
Baltasar de Castiglione
El cortesano, I, 40, 1513-1518
¿No veis vosotras cuánto mejor parezca una mujer que, ya que se afeite, lo haga tan moderadamente que los que la vean estén en duda si va afeitada o no, que otra tan enjalbegada que parezca a todos una pared o una máscara y ande tan yerta que no ose reírse por no quebrar la tez, y nunca mude de color sino a la mañana cuando se compone y después todo el día esté como un mármol sin menearse, dexándose ver solamente, no a la claridad del sol, sino a la luz de las velas, como mercader cauteloso que muestra sus paños o sus sedas en la tienda do entre la claridad tan medida como es menester para sus engaños? Pues ¿cuánto más que todas las otras agrada la que muestra su color limpio y natural sin mistura de artificio, aunque no sea muy blanca ni muy colorada, sino que parezca con su cara propria agora algo amarilla por alguna alteración, agora con un poco de color por vergüenza o por otro algún accidente, con sus cabellos acaso descompuestos, con el rostro claro y puro, sin mostrar diligencia ni codicia de parecer bien? Esta es aquella descuidada pureza que tanto suele contentar a nuestros ojos y a nuestro espíritu; el cual siempre anda recelándose de dondequiera que haya artificio, porque allí sospecha que hay engaño. Están muy bien a una mujer los buenos dientes, porque no mostrándose así claramente como se muestra el rostro, antes por la mayor parte del tiempo estando cubiertos, de creer es que no se pone en ellos tanto cuidado como en la cara; con todo, quien se ríese sin causa, solo por mostrallos, ya descubriría el arte y aunque los tuviese muy buenos parecería mal y no quedaría menos frío que el Egnacio de Catulo. Lo mismo es de las manos, las cuales, si siendo hermosas y delicadas se muestran alguna vez a tiempo, según el caso se ofrece, por descuido, huelga mucho el hombre de vellas y desea que otra vez acaezca cosa por donde se puedan tornar a ver, lo que no sería si se mostrasen siempre; porque quien las trae cubiertas, no señala deseo de mostrallas, antes se ha de creer que las tiene buenas, no por diligencia ni por arte, sino porque así son de suyo. ¿No habéis vosotros mirado cuando acaso acontece que yendo una dama por la calle, o estando en otro lugar burlando, se le descubre un poco el pie o el chapín descuidadamente, si entonces se ve bien aderezado lo que muestra, cuán bien parece? De mí os digo que huelgo mucho de vello y creo que vosotros también; porque cada uno agradece más el aderezo en parte así escondido que adonde siempre se vee; y traer en aquello la mujer concierto, más parecer que es por ser ella naturalmente ataviada de suyo y para sí, que porque tenga cuidado de parecer bien a nadie, pues aquel atavío no es sino en parte donde no se ha de creer que se traiga para ser visto.

El desprecio
Baltasar de Castiglione
El cortesano, I, 26, 1513-1518
Pero pensando yo mucho tiempo entre mí de dónde pueda proceder la gracia, no curando agora de aquella que viene de la influencia de las estrellas, hallo una regla generalísima, la cual pienso que más que otra ninguna aprovecha acerca desto en todas las cosas humanas que se hagan o se digan; y es huir cuanto sea posible el vicio que de los latinos es llamado *afetación*; nosotros, aunque en esto no tenemos vocablo propio, podremos llamarle *curiosidad* o *demasiada diligencia y codicia de parecer mejor que todos*. Esta tacha es aquella que suele ser odiosa a todo el mundo; de la cual nos hemos de guardar con todas nuestras fuerzas, usando en toda cosa un cierto desprecio o descuido, con el cual se encubra el arte y se muestre que todo lo que se hace y se dice, se viene hecho de suyo sin fatiga y casi sin habello pensado.

2. El manierismo

Dinámicas de este tipo animan asimismo la relación contradictoria de los manieristas con el clasicismo: la inquietud del artista, atrapado entre la imposibilidad de rechazar el patrimonio artístico de la generación anterior y la sensación de extrañeza respecto al mundo renacentista, le lleva a sacar del interior las formas que apenas se han estabilizado según los cánones «clásicos» y que acaban por disolverse como la fina cresta de una ola que se estrella esparciendo la espuma en mil direcciones.

Giorgione,
Doble retrato,
1508, Roma,
Palazzo Venezia

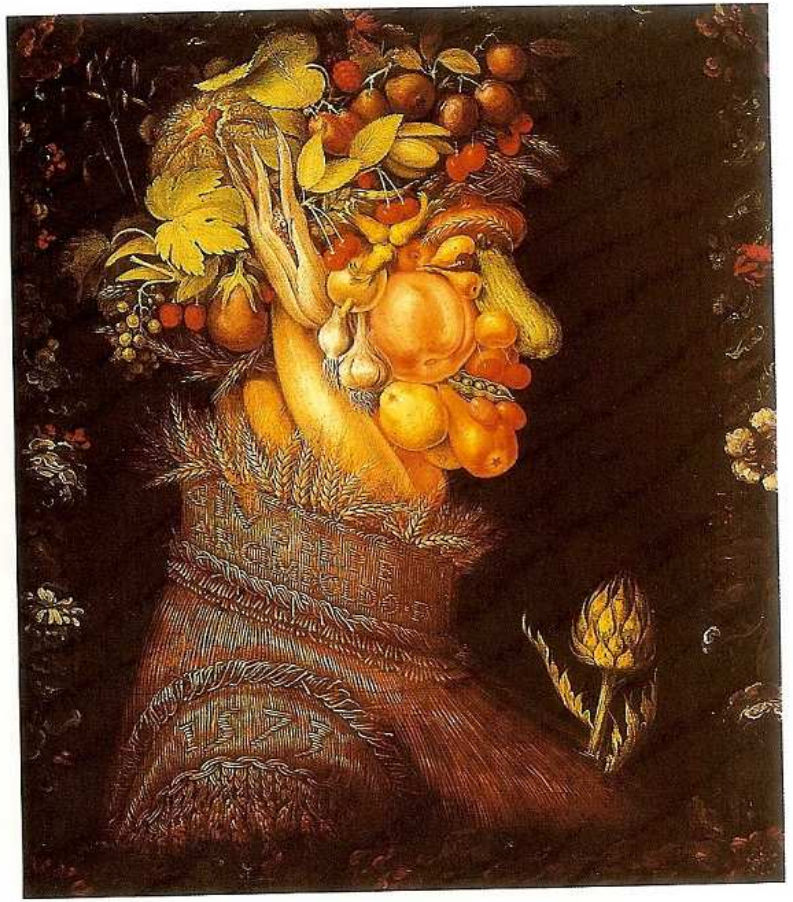


Página siguiente:
Alberto Durero,
Autorretrato con pelliza,
1500, Munich,
Alte Pinakothek

Parmigianino, *Autorretrato ante el espejo*, c. 1522, Viena, Kunsthistorisches Museum

Lo demuestra la violación del canon que aparece ya en el artista clásico por antonomasia, Rafael; lo demuestran los rostros inquietos de los pintores que se autorretratan, como Durero y Parmigianino.
Imitando aparentemente los modelos de la belleza clásica, los manieristas rompen con sus reglas. La belleza clásica se considera vacía, carente de alma, y a ella oponen los manieristas una espiritualización que, para huir del vacío, se lanza hacia lo fantástico: sus figuras se mueven en un espacio irracional, y dejan que emerja una dimensión onírica o, en términos contemporáneos, «surreal».
La crítica —ya presente en el neoplatonismo renacentista, sobre todo con Miguel Ángel— a las doctrinas que reducían lo bello a las proporciones toma ahora su revancha de las bellas proporciones minuciosamente calculadas por Leonardo o por Piero della Francesca: los manieristas privilegian las figuras animadas y, en especial, la S, la figura serpentina que no se inscribe en círculos o cuadriláteros geométricos, sino que remite más bien a las lenguas de fuego. Y es significativo que este cambio de actitud frente a las matemáticas halle, retrospectivamente, el origen de su genealogía en la *Melancolía* de Durero.
La capacidad de ser calculado y medido dejan de ser criterios de objetividad y se reducen a simples instrumentos para realizar complicaciones progresivas (alteraciones de perspectiva, anamorfosis) de las representaciones espaciales que suponen la suspensión del orden proporcionado. No es casual que el manierismo no haya sido bien entendido y valorado hasta la edad moderna: si se priva a lo bello de los criterios de medida, orden y proporción, inevitablemente es sometido a criterios de juicio subjetivos, indefinidos.
Un caso emblemático de esta tendencia es la figura de Arcimboldo, artista considerado menor o marginal en Italia, que alcanza éxito y notoriedad en la corte de los Habsburgo. Sus sorprendentes composiciones, sus retratos con rostros compuestos de objetos, vegetales, frutas, etcétera, sorprenden y divierten a los espectadores. La belleza de Arcimboldo está despojada de toda apariencia de clasicismo y se expresa a través de la sorpresa, lo inesperado, la agudeza. Arcimboldo demuestra que incluso una zanahoria

Giuseppe Arcimboldo, *El verano*, 1585, París, Museo del Louvre



puede ser bella, pero al mismo tiempo representa una belleza que lo es no en virtud de una regla objetiva, sino tan solo gracias al consenso del público, de la «opinión pública» de las cortes.
Desaparece la distinción entre proporción y desproporción, entre forma e informe, visible e invisible: la representación de lo informe, de lo invisible, de lo vago trasciende las oposiciones entre bello y feo, verdadero y falso.
La representación de la belleza gana complejidad, se remite a la imaginación más que a la inteligencia y se dota de reglas nuevas.
La belleza manierista expresa un **desgarramiento del alma** apenas velado: es una belleza refinada, culta y cosmopolita como la aristocracia que la aprecia y encarga las obras (mientras que el barroco tendrá rasgos más populares y emotivos). Combate las severas reglas del Renacimiento, pero rechaza el atrevido dinamismo de las figuras barrocas; parece superficial, pero cultiva esta superficialidad con un estudio de la anatomía y una profundización

de la relación con los antiguos que supera las tensiones análogas del Renacimiento: es a la vez superación y profundización del Renacimiento. Durante mucho tiempo se consideró que los manieristas constituían un breve paréntesis entre Renacimiento y barroco: hoy día se reconoce, en cambio, que gran parte de la época renacentista —desde la muerte de Rafael en 1520, si no antes— es manierista. Más de un siglo después, madame de La Fayette hará revivir los sentimientos de esta época en la historia de la princesa de Clèves.

Marcantonio Raimondi, *La procesión de las brujas*, 1518-1520, Florencia, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe

Aflicción del alma

Madame de La Fayette

La princesa de Clèves, I-IV, 1678

La magnificencia y la galantería no se han dado nunca en Francia con tanto esplendor como en los últimos años del reinado de Enrique II. Este príncipe era galante y apuesto, y estaba enamorado. Aunque su pasión por Diana de Poitiers, duquesa de Valentinois, había empezado hacía más de veinte años, no por esto era menos violenta, ni la mostraba él de manera menos manifiesta.

Como despuntaba sobremanera en todos los ejercicios corporales, hacía de ellos una de sus más frecuentes ocupaciones. Todos los días había cacerías, partidos de pelota, ballets, carreras de cintas o diversiones similares. Los colores y el anagrama de la señora de Valentinois aparecían por todas partes, y ella aparecía también con atavíos semejantes a los que hubiera podido lucir su nieta, la señorita de Marck, que estaba entonces en edad de contraer matrimonio.

La presencia de la reina autorizaba la suya. Esta princesa era hermosa, si bien había sobrepasado la primera juventud, y amaba la grandeza, el lujo y los placeres. El rey se había casado con ella cuando era aún duque de Orleans, y tenía como primogénito al delfín, que murió en Tournon, príncipe al que su cuna y sus grandes cualidades destinaban a ocupar dignamente el trono de Francisco I, su padre. [...]

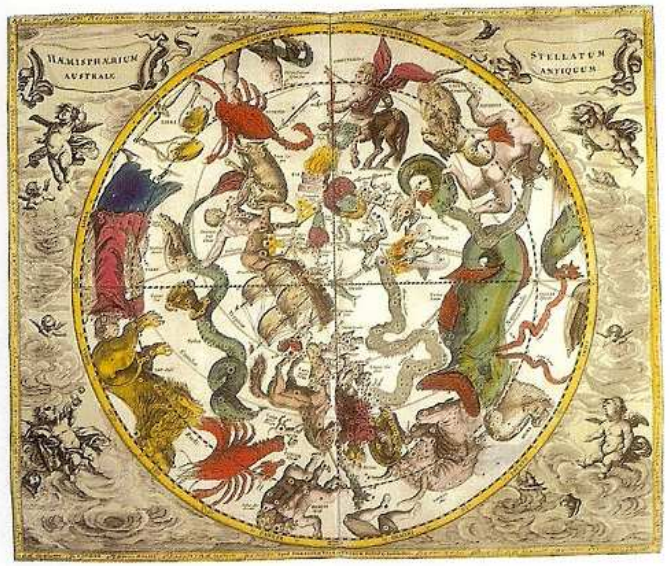
Al día siguiente de su llegada fue a procurarse unas piedras preciosas, a casa de un italiano que negociaba en ellas por todo el mundo. Este hombre había venido de Florencia con la reina, y se había enriquecido tanto en su negocio, que su casa parecía más la de un gran señor que la de un comerciante. Mientras estaba allí llegó el príncipe de Clèves. Se quedó tan admirado de su belleza, que no pudo ocultar su sorpresa, y la señorita de Chartres no pudo por menos de sonrojarse viendo el asombro que le había causado. Se sobrepuso, no obstante, sin mostrar otro interés por el comportamiento del príncipe que el que la cortesía debía dictarle ante un hombre como el que parecía ser. El señor de Clèves la miraba con admiración, y no podía comprender quién era aquella hermosa mujer a quien no conocía. Bien veía por su aspecto y por el de los criados que la acompañaban, que debía ser de alto rango. Su juventud le hacía pensar que era soltera, pero no viendo madre alguna, y como el italiano, que no la conocía, la llamaba señora, no sabía qué pensar, y la miraba cada vez con más asombro. Se dio cuenta de que sus miradas la turbaban, contrariamente a lo que ocurre con la mayoría de las jóvenes, que ven siempre con placer el efecto que produce su belleza; y le pareció incluso que él era la causa de la impaciencia que tenía por irse, y, en efecto, salió bastante precipitadamente. El señor de Clèves se consoló de perderla de vista, con la esperanza de saber quién era, pero se quedó muy sorprendido cuando supo que no la conocían. Le impresionó tanto su belleza y la modestia que había notado en su conducta,

Correggio, *Io*, 1530, Viena, Kunsthistorisches Museum

que bien puede decirse que concibió por ella, desde el primer momento, una pasión y una estima extraordinarias. Aquella noche fue a las habitaciones de Madama, hermana del rey. [...] El gentilhombre, que era muy capaz de llevar a cabo tal misión, la cumplió con toda exactitud. Siguió al señor de Nemours hasta un pueblo a media legua de Coulommiers, donde el príncipe se paró y el gentilhombre supuso que era para esperar la noche. No creyó indicado esperar también allí, cruzó el pueblo, y fue al bosque, al lugar por donde suponía que el señor de Nemours podía pasar. No se equivocó en nada de lo que había pensado. En cuanto llegó la noche, oyó pasos, y aunque estaba oscuro, reconoció fácilmente al señor de Nemours. Le vio dar la vuelta al jardín, como para escuchar si oía a alguien y para elegir el lugar por donde podría pasar más fácilmente. Las empalizadas eran muy altas, y había otras detrás para impedir que se pudiese entrar, de suerte que era bastante difícil abrirse paso. El señor de Nemours lo consiguió y en cuanto estuvo en el jardín no tuvo ninguna dificultad para averiguar dónde estaba la señora de Clèves. Vio muchas luces en el gabinete, todas las ventanas estaban abiertas, y deslizándose a lo largo de las empalizadas, se acercó con una turbación y una emoción que son fáciles de imaginar. Se puso detrás de una de las ventanas que servían de puerta, para ver lo que hacía la señora de Clèves. Vio que estaba sola, pero la vio tan extremadamente hermosa que le fue difícil dominar el embeleso que le causó esta visión. Hacía calor, y solo cubrían su cabeza y su pecho los cabellos desordenadamente recogidos. Estaba recostada en una meridiana y tenía delante una mesa, en la que había varios cestillos llenos de cintas; eligió algunas y el señor de Nemours advirtió que eran de los mismos colores que él había lucido en el torneo. Vio que con ellas hacía lazos en una caña de Indias muy rara, qué él había llevado algún tiempo y que había dado a su hermana, a quien la señora de Clèves se la había cogido haciendo como que no sabía que había pertenecido al señor de Nemours. Cuando hubo terminado su labor, con una gracia y una delicadeza que derramaban en su rostro los sentimientos que llevaba en el corazón, cogió un candelabro, y se acercó a una mesa grande, frente al cuadro del sitio de Metz en el que estaba el retrato del señor de Nemours; se sentó, y se puso a contemplar el retrato con una atención y una ensoñación como solo el amor puede inspirarlas. No se puede expresar lo que sintió el señor de Nemours en aquel momento. Ver, en medio de la noche, en el lugar más hermoso del mundo a una mujer a la que adoraba, verla sin que ella supiese que la veía, y verla enteramente ocupada en cosas relacionadas con él y con el amor que ella le ocultaba, es algo que no ha sido jamás saboreado ni imaginado por ningún otro amante. El príncipe estaba en consecuencia tan fuera de sí, que permanecía inmóvil mirando a la señora de Clèves, sin pensar que aquellos momentos no tenían precio. Cuando se hubo sobrepuesto un poco, reflexionó que debía esperar para hablarle a que ella saliera al jardín, creyó que podría hacerlo con mayor seguridad porque estaría más lejos de sus doncellas, pero viendo que permanecía en el gabinete, tomó la decisión de entrar. Cuando quiso llevarla a cabo ¡qué turbación!, ¡qué temor de disgustarla!, ¡qué miedo de hacer mudar aquel rostro en el que veía tanta dulzura y de verlo volverse severo y lleno de ira! [...] La señora de Clèves volvió la cabeza y, ya sea porque estuviese absorta pensando en el duque, ya sea porque él estuviese en un lugar en que la luz daba lo suficiente para que ella pudiese distinguirlo, el caso es que creyó reconocerlo, y sin titubear, ni volverse del lado en que él estaba, entró en el lugar donde se hallaban sus doncellas. Entró allí con tanta turbación, que se vio obligada, para ocultarla, a decir que se encontraba mal, y lo dijo también para ocupar a sus criados y para dar tiempo al señor de Nemours a retirarse. Cuando hubo reflexionado un poco, pensó que se había equivocado y que el creer haber visto al señor de Nemours era una imaginación suya. Sabía que estaba en Chambors, no le parecía posible que hubiera emprendido algo tan temerario. Varias veces estuvo tentada de entrar en el gabinete y de ir a ver si había alguien en el jardín. Quizá deseaba, tanto como temía, encontrar al señor de Nemours, pero en fin, la razón y la prudencia pudieron más que todos los otros sentimientos, y estimó que era mejor quedarse en la duda en que se hallaba que arriesgarse a salir de ella. Tardó mucho en decidirse a abandonar un lugar del que pensaba que el príncipe estaba quizá muy cerca, y era casi de día cuando volvió al palacio. [...] No ha existido jamás pasión tan tierna y tan violenta como la que sentía entonces el duque de Nemours. Se fue bajo los sauces, a lo largo de un arroyo que corría detrás de la casa en que estaba escondido. Se alejó lo más que pudo para no ser visto ni oído por nadie, y se abandonó a los arrebatos de su amor. Su corazón estaba tan angustiado, que no pudo por menos de derramar algunas lágrimas. Pero estas lágrimas no eran de las que el dolor solo hace derramar, había en ellas también una mezcla de ternura y de este encanto que únicamente se halla en el amor.

3. La crisis del saber

¿De dónde surge esta ansia, esta inquietud, esta continua búsqueda de lo nuevo? Si dirigimos la mirada a los conocimientos de la época, podemos hallar una respuesta general en la «herida narcisista» causada al ego humanista por la revolución copernicana y por los posteriores desarrollos de las ciencias físicas y astronómicas. La turbación que provoca en el hombre el descubrimiento de que ya no ocupa el centro del universo va acompañada de la desaparición de las utopías humanistas y renacentistas respecto a la posibilidad de construir un mundo pacífico y armonioso. Las crisis políticas, las revoluciones económicas, las guerras del «siglo de hierro», el retorno de la peste: todo ayuda a reforzar el descubrimiento de que el universo no ha sido creado a la medida humana, y de que el hombre no es ni su artífice ni su dueño. Paradójicamente, es el enorme progreso del saber el que produce la propia crisis del saber: la búsqueda de una belleza cada vez más compleja va acompañada, por ejemplo, del descubrimiento de Kepler de que las leyes celestes no siguen las simples armonías clásicas, sino que requieren una complejidad cada vez mayor.



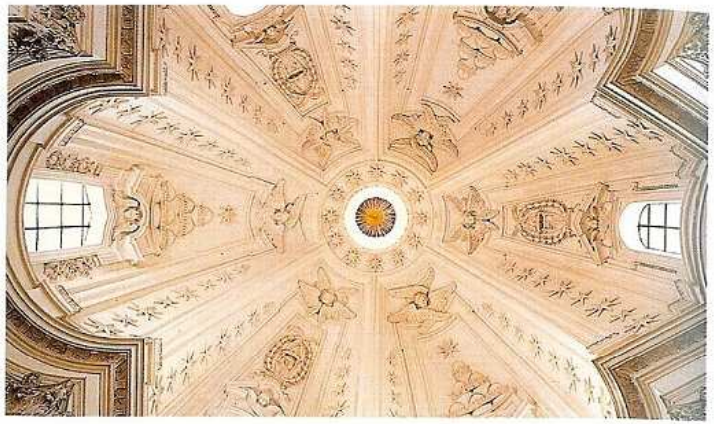
Andrea Cellarius, *Harmonia Macrocosmica*, 1660, Amsterdam

4. La melancolía

Emblema de la época es sin duda el extraordinario *Melancolía I* de Durero, en el que el carácter melancólico armoniza con la geometría. Toda una época parece separar esta representación de la armoniosa y serena del geómetra Euclides en la *Escuela de Atenas*: si el hombre del Renacimiento escudriñaba el universo con los instrumentos de las artes prácticas, el hombre barroco que aquí se anuncia busca en las bibliotecas y en los libros y, melancólico, deja en el suelo (o sostiene ociosamente en la mano) los instrumentos. La melancolía como destino del hombre de letras no es en sí misma una novedad: el tema aparece ya, aunque con diferentes formas, en Marsilio Ficino y en Agrippa de Nettesheim. Lo que es original, en cambio, es la compenetración de *ars geometrica* y *homo melancholicus*, en la que la geometría adquiere un alma y la melancolía una plena dimensión intelectual: esta doble atribución es la que crea la belleza melancólica que atrae hacia sí,

Rafael Sanzio,
La escuela de Atenas
(detalle), 1510, Roma,
Estancias Vaticanas

Página siguiente:
Alberto Durero,
Melancolia I,
1514, Florencia,
Gabinetto dei
Disegni e delle Stampe



Francesco Borromini, interior de la cúpula de Sant'Ivo alla Sapienza, Roma, 1642-1662

Guarino Guarini, interior de la cúpula de la capilla del Santo Sudario en la catedral de Turín, 1666-1681

como en un remolino, los anteriores rasgos de inquietud de espíritu del Renacimiento, y se constituye en punto de origen del tipo humano barroco. El paso del manierismo al barroco no es tanto un cambio de escuela como una expresión de esta dramatización de la vida, estrechamente vinculada a la búsqueda de nuevas expresiones de la belleza: lo asombroso, lo sorprendente, lo aparentemente desproporcionado. Borromini puede asombrar y sorprender con la iglesia de San Ivo, con una estructura insospechadamente oculta en el patio interior del Palazzo della Sapienza, realizando un contraste de estructuras cóncavas y convexas que oculta la cúpula interior y coronando el conjunto con una atrevidísima y sorprendente linterna espiral. Algo más tarde, Guarini asombra a Turín, en la capilla del Santo Sudario, con una cúpula que, gracias a una estructura de hexágonos superpuestos, se abre en una estrella de doce puntas.

5. Agudeza, Wit, conceptismo...

Uno de los rasgos característicos de la mentalidad barroca es la combinación de imaginación exacta y efecto sorprendente, que adopta diversos nombres —agudeza, conceptismo, Wit, marinismo— y que halla su más alta expresión en Gracián. Favorecieron esta nueva forma de elocuencia los programas escolares elaborados por los jesuitas inmediatamente después del Concilio de Trento: la *Ratio studiorum* de 1586 (renovada en 1599) preveía, como coronación del quinquenio de estudios preuniversitarios, un bienio de retórica que asegurase al alumno una perfecta elocuencia, encaminada no solo a la utilidad, sino también a la belleza de la expresión.

Los conceptos, aunque no tienen forma propia, deben poseer cierta sutileza o agudeza capaz de sorprender y penetrar en el alma del oyente. La **agudeza** exige una mente despierta, ingeniosa, creativa, capaz de ver con la facilidad del **ingenio** (*Wit*) conexiones invisibles al ojo común. De este modo a la belleza conceptuosa se le abren espacios perceptivos completamente nuevos, mientras que la belleza sensible se aproxima cada vez más a formas de belleza asignificante e informe. La aplicación de la agudeza a la poesía (el gongorismo en España, por el poeta Luis de Góngora, el «marinismo»

La agudeza
Baltasar Gracián
Agudeza y arte de ingenio, I, 2, 1642-1648
Es este ser uno de aquellos que son más conocidos a bulto, y menos a precisión, déjase percibir, no definir; y en tan remoto asunto, estímese cualquiera descripción; lo que es para los ojos la hermosura, y para los oídos la consonancia, eso es para el entendimiento el concepto.

El ingenio
Emanuele Tesauro
El catalejo aristotélico, 1654-1670
El ingenio natural es una maravillosa fuerza del intelecto, que comprende dos talentos naturales: perspicacia y versatilidad. La perspicacia penetra en las más alejadas e insignificantes circunstancias de cada individuo, como sustancia, materia, forma, accidente, propiedad, causas, efectos, fines, simpatías, lo semejante, lo contrario, lo igual, lo superior, lo inferior, las enseñas, los nombres propios y los equívocos: cosas que yacen agazapadas y ocultas en cualquier individuo, como diremos en su momento.

La perspicacia
Emanuele Tesauro
El catalejo aristotélico, 1654-1670
Un divino parto del ingenio, más conocido por su apariencia que por su nacimiento, fue tan admirado en todos los tiempos y entre todos los hombres que, cuando se lee y escucha, como un extraño milagro, por parte de aquellos mismos que no lo conocen, con gran alegría y aplauso es acogido. Es la agudeza, gran madre de todo ingenioso concepto; clarísima luz de la oratoria y poética elocución; espíritu vital de las páginas muertas; gratísimo condimento de la conversación civil; último esfuerzo del intelecto; huella de la divinidad del espíritu humano.

Pietro da Cortona,
Triunfo de la divina Providencia, 1633-1639,
Roma, Palacio Barberini

en Italia, por el poeta Giovanbattista Marino) se expresa en una poesía virtuosista, cuyo estilo sorprendente, asombroso e impresionante, y cuya ingeniosidad punzante y concisa superan con mucho el contenido. Más que una descripción exacta de la belleza de la mujer, importa la capacidad de expresar la multiplicidad de detalles y de relaciones del cuerpo de la mujer, incluso a partir de aspectos que puedan parecer insignificantes, como un **lunar** o una **cabellera**: una multiplicidad de formas y de detalles que seduce.

Serpiente en el pecho
Giovanbattista Marino
Al borde de un lecho ha divisado
libidinoso sátiro y lascivo
que a bellísima ninfa al brazo pegado
la flor de todo placer coge furtivo.
Del hermoso tierno flanco a su consuelo
palpa con una mano el marfil vivo,
con la otra, que a otra práctica…
Tienta parte más dulce y recóndita.

Entre poderosos y nervudos abrazos
del robusto amador la jovencita
gime, y con ojos lánguidos y sumisos
despechada se muestra y algo desdeñosa.
El rostro cela a los besos golosos y
espesos/frecuentes,
y niega el dulce, y negando más seduce;
pero mientras se sustrae y se lo contiende,
en la astuta repulsa los besos brinda.

Con estudiado recelo y avisadas tonterías
desprenderse de él a veces simula,
y mientras entre las bruscas rebregades
más se encadena y más lo ata y ciñe,
de tal guisa que jamás más fuerte
barra madera con madera, clava y aprieta.
Flora no lo sé, no sé si Frine o Tais
hallar nunca supo obscenidades tan sucias.

Serpiente en el pecho juvenil y gracioso
el alto placer de la impúdica vista,
que a las fuerzas de Amor tirano y mago
ser no puede que un débil corazón resista;
más bien de la esca de la dulce imaginación
el incitado deseo vigor adquiere;
y, estimulado al su natural curso,
no será maravilla se rompe il morso.

Y su diosa, que de amorosos nudos
ha estrechado el corazón, a seguirlo intenta,
con palabras agudas y maneras astutas
Pur tra via mottegiando lo pincha y tienta:
—Goza pues (decía para sí) el fruto goza
de tus dulces suspiros, pareja alegre.
¡Suspiros sueltos y bien derramados llantos,
felices amores y amantes más felices aún!

La peca
Giovanbattista Marino
Esa peca, esa graciosa peca,
que hace de dorados hilos sombra risueña
a la mejilla amorosa,
es un bosquecillo de Amor.
¡Ah, huye, incauto corazón,
por más que coger anheles o lirio o rosa!
Aquí el cruel se esconde, solo aquí tensa
las redes y el arco, y las almas grangrena y toma.

Melena
Federigo Della Valle
Oh melena rubia, oh frente amplia serena,
oh negros ojos lucientes, es más, dos estrellas,
oh mejillas de ostro y nieve, frescas y bellas,
oh aire modestísimo y ameno.
Oh boca de rubí, de gemas llena,
oh risa, oh dulcísimas palabras,
oh manos de leche, oh graciosos miembros
y corteses,
oh figura en beldad más que terrenal,
oh noble porte y peregrino,
oh avisadas maneras, oh gran decoro,
oh ademán, oh caminar casi divino,
oh nuevo espíritu del empíreo coro,
oh nombre dulce, oh numen al que me inclino,
¿qué puedo decir de vos? Callo y os adoro.

El seno
Giambattista Pucci
Dentro del cándido seno, entre los pechos,
tendió mi señora la blanca mano al corazón,
y desde los ojos lucientes el vivo ardor
dirigió a un punto mismo en esta y aquellos.
Blanquear, centellear nieves y llamas,
de ojos hermosos y del seno fuego y rigor,
hecho un mixto de luz y de candor,
como entre la leche del cielo hacen las estrellas.
De los pechos y del seno la candidez,
igual a la leche, en conjunto entonces
resplandecía
de los luminosos ojos la claridad.
Esta en aquella alternativamente de guisa
ardía,
que una fusión de luz y de blancura
ahora los bellos ojos y luego el seno parecía.

6. La tensión hacia lo absoluto

La red de relaciones y de formas, que han de crearse y recrearse en cada ocasión, ocupa el lugar de los modelos naturales, vinculantes y objetivos: el siglo barroco expresa una **belleza** que está, por así decir, **más allá del bien y del mal**. Puede expresar lo bello a través de lo feo, lo verdadero a través de lo falso, la vida a través de la muerte. Este tema de la muerte, por otra parte, se encuentra obsesivamente presente en la mentalidad barroca. Lo vemos incluso en un autor no barroco como Shakespeare, y se verá también, en el siglo siguiente, en las asombrosas figuras macabras de la capilla de San Severo en Nápoles.

Giuseppe Sanmartino,
Cristo cubierto con velo,
1753, Nápoles,
capilla de San Severo

Una belleza más allá del bien y del mal
William Shakespeare
Romeo y Julieta, III, 2, 1594-1597
Julieta: ¡Oh corazón de serpiente, oculto
bajo un semblante de flores! ¿Habitó
jamás un dragón tan seductora caverna?
¡Hermoso tirano! ¡Demonio angelical!
¡Cuervo con plumas de paloma! ¡Cordero
con entrañas de lobo! ¡Horrible sustancia
de la más celestial apariencia! ¡Exactamente
opuesto a lo que exactamente semejas,
santo maldito, honorable malhechor!
¡Oh Naturaleza! ¿Qué criatura tenías
reservada para el infierno, cuando alojaste
el alma de un demonio en el paraíso
mortal de cuerpo tan agraciado?
¿Qué libro, con tal primor encuadernado,
contuvo nunca tan vil materia? ¡Oh!
¡Que se albergue la falsía en palacio
tan suntuoso!

Jean Antoine Watteau, *Embarque para la isla de Citera*, 1718, Berlín, castillo de Charlottenburg

No por eso la belleza barroca es amoral o inmoral, al contrario: el profundo sentido ético de esta belleza no reside en la adhesión a los cánones rígidos de la autoridad política y religiosa que expresa el barroco, sino en el carácter de totalidad de la creación artística. Así como en el firmamento rediseñado por Copérnico y Kepler los cuerpos celestes remiten unos a otros en unas relaciones cada vez más complejas, así también en cada detalle del mundo barroco se repliega, y al mismo tiempo se despliega, todo el cosmos. No hay línea que no guíe al ojo hacia un «más allá» que siempre hay que alcanzar, no hay línea que no se cargue de tensión: la belleza inmóvil e inanimada del modelo clásico es sustituida por una belleza dramáticamente tensa. Si comparamos dos obras aparentemente alejadas —la *Santa Teresa* de Bernini y el *Embarque para la isla de Citera* de Watteau, vemos que en el primer caso se despliegan líneas de tensión que desde el rostro doliente conducen al borde de los pliegues del manto y, en el segundo, una línea diagonal que, partiendo del querubín más marginal, se transmite del brazo a la vestidura, de la pierna al bastón, señalando el corro de los ángeles. En el primer caso, una belleza dramática, doliente; en el segundo, una belleza melancólica, onírica. En ambos casos, una concatenación que no respeta ninguna jerarquía entre centro y periferia, que expresa la plena dignidad de la belleza tanto del borde del manto como de la mirada, tanto de lo real como de lo soñado, en una remisión recíproca entre el todo y el detalle.

Página siguiente:
Gian Lorenzo Bernini, *Éxtasis de santa Teresa*, 1652, Roma, Santa Maria della Vittoria

La razón y la belleza

1. Dialéctica de la belleza

Habitualmente se representa el siglo XVIII como un siglo racional, coherente, algo frío y distante, pero esta imagen, vinculada a la manera en que el gusto contemporáneo percibe la pintura y la música de la época, es claramente errónea. Stanley Kubrick mostró con agudeza en *Barry Lindon* cómo, tras el barniz glacial del Siglo de las Luces, se agitaban pasiones desenfrenadas y violentas, sentimientos arrebatadores, hombres y mujeres tan refinados como crueles. La violencia inaudita del duelo entre padre e hijo la recluye el director en un pajar que tiene la estructura arquitectónica de un edificio clásico de Palladio: así es como deberíamos intentar pensar y representar con mayor verosimilitud el siglo XVIII, el siglo de Rousseau, de Kant y de Sade, de la *douceur de vivre* y de la guillotina, de Leporello y Don Juan, de la exuberante belleza tardobarroca y rococó y del neoclasicismo.

La belleza en acción
Jean-Jacques Rousseau
La nueva Eloísa, 1761
Siempre he creído que lo bueno no es más que lo bello en acción, que lo uno está íntimamente ligado a lo otro y que ambos tienen una fuente común en la naturaleza bien ordenada. De esta idea se sigue que el gusto se perfecciona con los mismos medios que la sabiduría, y que un alma abierta a las seducciones de la virtud debe ser sensible en la misma medida a todas las otras clases de belleza. Se nos adiestra en ver y en sentir, o mejor una vista exquisita no es más que un sentimiento delicado y fino. Así un pintor ante un hermoso paisaje o ante un hermoso cuadro entra en éxtasis por cosas que un espectador vulgar ni siquiera nota. ¡Cuántas cosas solo se perciben gracias al sentimiento y no es posible darles una explicación! ¡Cuántos «no sé qué» se representan a menudo, que solo el gusto puede juzgar! El gusto es en cierto modo el microscopio del juicio, porque muestra las pequeñas cosas, y sus operaciones empiezan donde terminan las del juicio. ¿Qué se requiere, pues, para cultivarlo? Ejercitarse en ver y en sentir, en juzgar lo bello como inspección y lo bueno como sentimiento. No, sostengo que ni siquiera a todos lo corazones les ha sido dado conmoverse ante la primera mirada de Giulia.

Página anterior:
Johann Zoffany, *Charles Townley y sus amigos en la Townley Gallery*, 1781-1783, Burney, Lancashire, Townley Hall Art Gallery and Museum

Podríamos decir que en el siglo XVIII la persistencia de la belleza barroca se justifica en el gusto aristocrático del abandono a la dulzura de vivir, mientras que el severo rigor neoclásico se corresponde con el culto de la razón, de la disciplina y del cálculo, características propias de la burguesía en ascenso. Sin embargo, una mirada más atenta nos permitirá distinguir, junto a la vieja nobleza de corte, una nobleza emprendedora más joven y dinámica, de gustos y costumbres que ya son de hecho burgueses, modernizadora y reformista, que lee la *Encyclopédie* y discute en los salones. A esa misma mirada le costará reconocer, no obstante, en el siglo XVIII, entre la enorme estratificación de las clases de comerciantes, notarios y abogados, escritores, periodistas y magistrados, esos rasgos que un siglo más tarde permitirán identificar el tipo social del burgués.

A esta compleja dialéctica de castas y clases le corresponde una dialéctica del gusto igualmente compleja: a la abigarrada belleza rococó no se opone un único clasicismo, sino muchos clasicismos, que responden a exigencias diversas, a veces contradictorias entre sí. El filósofo ilustrado reclama la liberación de la mente de las nieblas del oscurantismo, pero simpatiza sin ningún problema con el monarca absoluto y con los gobiernos autoritarios; la razón ilustrada tiene su **lado luminoso** en el genio de Kant, pero tiene un **lado oscuro** e inquietante en el teatro cruel del marqués de Sade; igualmente, la belleza del neoclasicismo es una reacción vivificante al gusto del *ancien régime*, pero también una búsqueda de reglas ciertas y, por tanto, rígidas y vinculantes.

Página anterior: Jean-Honoré Fragonard, *El columpio*, 1770, Londres, Wallace Collection

Maurice Quentin de Latour, *Retrato de madame Pompadour consultando la Enciclopedia*, 1775, París, Museo del Louvre

Jean-Baptiste Chardin, *Muchacho con una peonza*, 1738, París, Museo del Louvre

El lado luminoso de la razón…
Immanuel Kant
Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y de lo sublime, II, 1764
En el hombre que tiene un temperamento sanguíneo domina el sentimiento de lo bello: sus alegrías son risueñas y llenas de vida; cuando no está alegre, está insatisfecho y apenas conoce la felicidad silenciosa. La variación es bella y él ama el cambio. Busca la alegría en sí y en torno a sí, alegra a los demás y es un buen compañero. Siente con fuerza la simpatía moral: la felicidad de los otros le alegra, su sufrimiento despierta su piedad. Su sentimiento moral es bello, pero sin principios y depende siempre directamente de las impresiones inmediatas que la realidad suscita en él. Es amigo de todos los hombres o, lo que es lo mismo, nunca es realmente un amigo, aunque siempre es cordial y comprensivo. No sabe fingir: hoy se entretendrá con vosotros de forma amistosa y cortés, mañana, si estáis enfermos u os halláis en desgracia, sentirá por vosotros sincera y auténtica compasión, pero en estas circunstancias irá desapareciendo poco a poco, hasta que las cosas vayan mejor. Nunca ha de ser juez: las leyes son para él normas demasiado severas y se deja conmover por las lágrimas. Es un santo demediado, nunca realmente bueno y nunca realmente malo. A menudo se propasa y es disoluto, más por complacencia que por inclinación natural. […] Pongamos entre los temperamentos coléricos al hombre en quien domina el sentimiento de aquella clase de sublimidad que llamamos solemne: en realidad es tan solo la manifestación externa de la sublimidad, un color de fuerte contraste que oculta el contenido íntimo de la cosa o de la persona —tal vez solo de baja ralea y vulgar— pero que con la apariencia engaña y conmueve.

… y el oscuro
François de Sade
Justine, parte I, 1791
«¿Qué me importa, con tal que me produzca satisfacción?» y me asesta cinco o seis golpes que, por suerte, detengo con las manos. Entonces me ata las manos a la espalda; solo cuento con los gestos de la cara y con las lágrimas para implorar gracia; se me ha prohibido rigurosamente hablar. Intento conmoverlo… es inútil: sobre mi pecho, al que nada protege, descarga una docena de golpes; son azotes tremendos, que inmediatamente dejan marcas de sangre; el dolor me arranca lágrimas que se mezclan con las marcas dejadas por aquel monstruo furioso y las hacen, dice él, mil veces más atractivas… Las besa, las muerde y, de vez en cuando, vuelve a mi boca, a los ojos inundados de llanto que lame con lujuria. Armande se pone a su vez en posición; le atan las manos; suavemente redondeado es el seno de alabastro que ofrece; Clement hace como si fuera a besarlo y lo muerde… Por último utiliza las vergas, y aquellas hermosas carnes, tan blancas y tan mórbidas, pronto no son, bajo la mirada del verdugo, más que moretones y desolladuras. «Un momento —dice el monje, furibundo—, quiero azotar a la vez el más bello de los culos y el más bello de los senos.»

2. Rigor y liberación

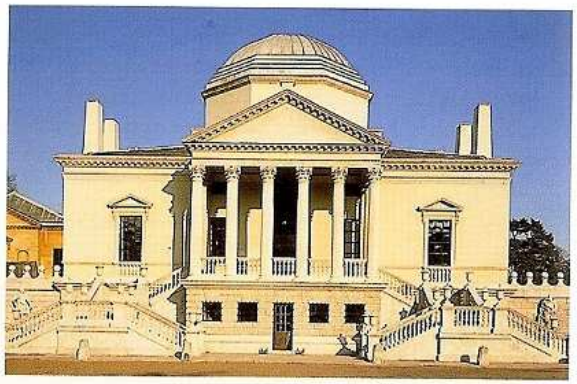
Es sintomático que el carácter innovador del clasicismo nazca de una exigencia de mayor rigor, que de la necesidad de una mayor adecuación a la realidad surja una superación del realismo. Inserto aún en la época barroca, pero manifestando ya esta tendencia, el teatro del siglo XVII había reaccionado con la tragedia clásica contra las reglas de unidad de tiempo, lugar y acción, para adecuarse mejor a la realidad: ¿cómo una acción que dura años puede reducirse a unas horas?, ¿cómo puede la pausa entre dos actos condensar los años transcurridos entre una y otra acción? Vemos, pues, que la exigencia de un naturalismo más riguroso lleva a comprimir los tiempos y a reducir los lugares, a aumentar el espacio de la ilusión escénica y a reducir a lo esencial las acciones que idealmente deben hacer coincidir el tiempo escénico y el tiempo del espectador. La belleza que se adecua a la realidad del teatro de la Pléyade es sustituida por una belleza estilizada, inserta en una realidad violentamente alterada, en la que el hombre está en el centro de un drama que no necesita oropeles escénicos. Racine expresa a la perfección la presencia conjunta de clasicismo y anticlasicismo, de una belleza dilatada, exuberante y áulica y de otra estilizada, condensada, *trágica* en el sentido griego del término.

Jean-Honoré Fragonard, *Coreso y Calliroe*, 1760, París, Museo del Louvre

3. Palacios y jardines

Que el neoclasicismo es una reacción a un falso clasicismo en nombre de un naturalismo más riguroso resulta más evidente aún en el rigor de los nuevos estilos arquitectónicos, especialmente en Inglaterra. La arquitectura inglesa del siglo XVIII expresa sobre todo sobriedad y buen gusto y afirma un claro distanciamiento de los excesos del barroco. La aristocracia y la *gentry* inglesas no tienen ninguna propensión a hacer ostentación de sus riquezas: la consigna es, pues, atenerse a las reglas de la arquitectura clásica, y en particular a la de Palladio. La arquitectura barroca es bella en la medida

Lord Burlington,
Chiswick House, 1729



en que sorprende, asombra, descoloca con sus excesos, sus redundancias, sus líneas curvadas. A la mirada racional del siglo XVIII, en cambio, esta belleza le parece absurda y artificiosa, y la condena incluye también el jardín barroco: el parque de Versalles se considera un modelo negativo, mientras que el jardín inglés no crea de nuevo, sino que refleja la belleza de la naturaleza, no encanta con el exceso, sino con la composición armoniosa de los escenarios.

Página siguiente:
Villa Chigi
en Centinale, Siena

4. Clasicismo y neoclasicismo

En el neoclasicismo se encuentran dos exigencias distintas pero convergentes, propias del espíritu burgués: el rigor individualista y la pasión arqueológica. La atención a la dimensión de lo privado, al domicilio como expresión del individualismo típico del hombre moderno se concretan en la búsqueda y en la aplicación de normas rígidas y severas: un buen ejemplo es la casa que Thomas Jefferson, artífice de la revolución americana y tercer presidente de Estados Unidos, proyecta personalmente.

El nuevo clasicismo se impone como el canon de una belleza «realmente» clásica, la nueva Atenas, en el doble sentido de la ciudad griega clásica por antonomasia y de la encarnación de la diosa Razón que acaba con el pasado próximo. Este aspecto concuerda con el llamado «neoclasicismo arqueológico», expresión del creciente interés del siglo XVIII por la arqueología. La investigación arqueológica es sin duda una moda en la segunda mitad del siglo XVIII; en ella se manifiesta la pasión por los viajes a tierras lejanas, en busca de una belleza exótica alejada de los cánones europeos. Pero las investigaciones, las excavaciones y el descubrimiento de las ruinas no bastan por sí solos para explicar el fenómeno: lo demuestra la indiferencia de la opinión pública por las excavaciones de Herculano (1738), tan solo diez años anteriores a las excavaciones de Pompeya (1748), que marcan en cambio el inicio de una auténtica fiebre por lo antiguo y originario. Entre ambas excavaciones se consolidó una profunda transformación del gusto europeo. Resulta decisivo el descubrimiento de que la imagen renacentista del clasicismo se refería de hecho a la época de la decadencia: se descubre que la belleza clásica es en realidad una deformación efectuada por los humanistas y, al rechazarla, se inicia la búsqueda de la «verdadera» antigüedad.

De ahí el carácter innovador que caracteriza a las teorías sobre la belleza en la segunda mitad del siglo XVIII: la búsqueda del estilo originario implica la ruptura con los estilos tradicionales y el rechazo de los temas y actitudes tradicionales en favor de una mayor libertad expresiva.

Pero no son solamente los artistas quienes reclaman una mayor libertad de los cánones: según Hume, el crítico solo puede determinar **las reglas del gusto** si tiene capacidad para liberarse de los usos y de los prejuicios que desde el exterior determinan su juicio, que debe basarse, en cambio, en cualidades internas como buen sentido y libertad de prejuicios, y también método, delicadeza, habilidad.

Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Goethe en la campiña romana*, 1787, Frankfurt del Main, Städelsches Kunstinstitut

Las reglas del gusto
David Hume
Ensayos morales, políticos y literarios, XXIII, c. 1745

La práctica es tan útil para distinguir la belleza que, antes de poder juzgar cualquier obra importante, siempre será necesario examinarla con atención más de una vez y estudiarla desde diferentes puntos de vista con cuidado y reflexión. Al examinar por vez primera cualquier obra se produce una agitación y urgencia del pensamiento que confunde el auténtico sentimiento de la belleza: no se distingue la relación entre las partes; se identifican poco las verdaderas características del estilo; las distintas perfecciones y defectos parecen envueltos en una especie de confusión y se ofrecen de forma indistinta a la imaginación. Por no hablar de una especie de belleza que, por ser vistosa y superficial, gusta de inmediato pero luego, al revelarse incompatible con una justa expresión tanto de la razón como de la pasión, muy pronto cansa al gusto y por tanto es rechazada con desprecio, o al menos considerada de valor muy inferior. Es imposible dedicarse asiduamente a la contemplación de cierto tipo de belleza, sin vernos a menudo obligados a comparar las distintas clases y los diversos grados de excelencia y a considerar su proporción relativa. Un hombre que no haya tenido ninguna oportunidad de comparar los diferentes tipos de belleza no está cualificado en absoluto para pronunciar un juicio respecto a cualquier objeto que se le presente. Solo con la comparación fijamos los epítetos de aprecio y de censura, y aprendemos a asignarlos en la justa medida.

Antonio Canova,
Las gracias,
1812-1816,
San Petersburgo,
Ermitage

Este crítico, como veremos, presupone una opinión pública en la que las ideas son objeto de circulación, de discusión y también (¿por qué no?) de mercado. Al mismo tiempo, la actividad del crítico presupone la liberación definitiva del gusto de las reglas clásicas, un movimiento que se inicia como muy tarde con el manierismo, y que en Hume llega a un **subjetivismo** estético que roza el escepticismo (término que el propio Hume no duda en atribuir, con valor positivo, a su propia filosofía).
En este contexto, la tesis fundamental es que la belleza no es inherente a las cosas, sino que se forma en la mente del crítico, esto es, del espectador libre de las influencias externas. Este descubrimiento es tan importante como el descubrimiento del carácter subjetivo de las cualidades de los cuerpos (caliente, frío, etcétera), que hizo Galileo en el campo de la física en el siglo XVII. A la subjetividad del «gusto corporal» —que un alimento tenga sabor dulce o amargo no depende de su naturaleza, sino de los órganos del gusto de quien lo prueba— le corresponde una subjetividad análoga del «gusto espiritual»: puesto que no existe un criterio de valoración objetivo e intrínseco a las cosas, el mismo objeto puede parecer bello a mis ojos y feo a los ojos de mi vecino.

Giovanni Paolo Pannini,
Galería de vistas de la antigua Roma,
1758, París,
Museo del Louvre

Subjetivismo
David Hume
Ensayos morales, políticos y literarios, XXIII, c. 1745
La belleza no es una cualidad de las cosas mismas: existe tan solo en la mente del que las contempla y cada mente percibe una belleza distinta. Puede incluso suceder que alguien perciba fealdad donde otro experimenta una sensación de belleza; y cada uno debería conformarse con su sensación sin pretender regular la de los demás. Buscar la belleza real o la fealdad real es una búsqueda tan infructuosa como pretender establecer lo que es realmente dulce o amargo; y es muy acertado el proverbio que reconoce la inutilidad de la discusión acerca de los gustos. Es del todo natural y hasta necesario extender este axioma al gusto mental además de al gusto corporal; y así el sentido común, que tan a menudo se aleja de la filosofía, y especialmente de la filosofía escéptica, está de acuerdo con ella, al menos en un caso, en pronunciar el mismo veredicto.

5. Héroes, cuerpos y ruinas

Asimismo, la estética de las ruinas que se desarrolla en la segunda mitad del siglo XVIII expresa la ambivalencia de la belleza neoclásica. Que las ruinas de la historia puedan ser consideradas bellas es una novedad que tiene su origen en el rechazo de los objetos tradicionales y en la consiguiente búsqueda de temas nuevos, al margen de los estilos canónicos.
No es osado comparar la mirada racional y al mismo tiempo melancólica de Diderot o de Winckelmann ante los restos de un edificio antiguo con la mirada de David ante el cuerpo apuñalado de Marat, que ningún pintor de la generación anterior habría pintado en la bañera. En el *Marat* de David, la necesidad de respetar hasta el detalle la verdad histórica no significa una máxima reproducción de la naturaleza, sino una mezcla de sentimientos contradictorios: la virtud estoica del revolucionario asesinado hace de la belleza de sus miembros el vehículo para reafirmar la fe en los valores de

Página anterior:
Jacques-Louis David, *La muerte de Marat*, 1793, Bruselas, Museos Reales de Bellas Artes

Jakob Philipp Hackert, *Goethe en Roma visita el Coliseo*, 1786, Roma, Goethe Museum

Johann Heinrich Füssli, *La desesperación del artista ante la grandeza de los fragmentos antiguos*, 1778-1780, Zurich, Kunsthaus

la Razón y de la Revolución; sin embargo, el propio cuerpo carente ya de vida expresa un sentimiento de tristeza profunda por la caducidad de la vida y por la irrecuperabilidad de aquello que el tiempo y la muerte devoran. La misma ambivalencia la hallamos en los discursos de Diderot y de Winckelmann ante las ruinas. La **belleza de los monumentos antiguos** nos advierte de que no debemos olvidar la devastación del tiempo y del silencio que reina sobre las naciones, pero también refuerza la fe en la posibilidad de reconstruir con fidelidad absoluta un origen que en el pasado se creía irrecuperable y al que se prefería, equivocadamente, la belleza natural. Existe una nostalgia profunda en la aspiración de Winckelmann a una **pureza lineal**, clara y simple, la misma que Rousseau experimenta por la pureza originaria del hombre natural. Pero existe también un sentimiento de rebelión contra la hueca abundancia de las construcciones rococó, ficticias, si es que no incluso contranatura.

La belleza de los antiguos monumentos
Johann Joachim Winckelmann
Pensamientos sobre la imitación del arte griego en la pintura y en la escultura, 1755
Es sabido que el gran Bernini fue uno de los que cuestionaron tanto la mayor belleza de la naturaleza de los griegos como la belleza ideal de sus figuras. También fue de la opinión de que la naturaleza sabe dar a cada una de sus partes la belleza que le conviene: el arte consistiría en saberla encontrar. Se vanaglorió de haberse liberado de un prejuicio al que en principio, fascinado por la gracia de la Venus medicea, había estado sometido, prejuicio cuya inconsistencia pudo descubrir después de un fatigoso y reiterado estudio sobre la naturaleza. La Venus, pues, le enseñó a hallar las bellezas en la naturaleza, que antes creía hallar solamente en ella y que sin ella no habría buscado en la naturaleza. ¿No se sigue de ello que la belleza de las estatuas griegas puede ser descubierta antes que la belleza de la naturaleza y que, por tanto, aquella conmueve más y no es dispersa como esta sino más concentrada? Así pues, a quien quiera llegar al conocimiento de la belleza perfecta, el estudio de la naturaleza será por lo menos más largo y más fatigoso que el de la antigüedad; y Bernini no habría enseñado el camino más corto a los jóvenes artistas señalando como belleza suprema la belleza que se encuentra en la naturaleza.
La imitación de la belleza de la naturaleza o se atiene a un único modelo o viene dada por las observaciones hechas sobre varios modelos reunidas en un solo tema. En el primer caso se hace una copia que se parezca, un retrato: es el procedimiento que conduce a las formas y a las figuras holandesas. En el segundo caso, en cambio, se toma el camino de la belleza universal y de las imágenes ideales de esta belleza; y este es el camino que tomaron los griegos. Pero la diferencia entre los griegos y nosotros reside en que los griegos consiguieron crear estas imágenes, aunque no inspiradas por cuerpos bellos, a través de la continua ocasión que se les brindaba de observar la belleza de la naturaleza que, en cambio, a nosotros no se nos muestra todos los días y raramente se muestra como la querría el artista.

Pureza lineal
Johann Joachim Winckelmann
Monumentos antiguos inéditos, I, 1767
Por esto los artistas griegos, deseando reproducir en las imágenes de las divinidades a las que invocaban la perfección de la belleza humana, intentaron proporcionar al rostro y a los actos de estas una placidez que no tuviese la más mínima alteración y perturbación, que según la filosofía era incluso impropia de la naturaleza y del estado de las propias divinidades. Las imágenes hechas con semejante contención expresaban una sensación de equilibrio perfecto, y esto por sí solo pudo hacer que se manifestara en el rostro del Genio que se conserva en la Villa Borghese esa belleza de la que podemos decir que constituye el prototipo.
Pero así como no cabe la indiferencia total al actuar, del mismo modo el arte no pudiendo dejar de representar a las deidades con sensaciones y afectos humanos tuvo que contentarse con el grado de belleza que la deidad operante podía mostrar. De ahí que la expresión aunque sea considerable no está sin embargo tan equilibrada que domine la belleza, y es como el clavicordio en una orquesta, que dirige a todos los otros instrumentos, que parecen ahogarlo. Esto aparece de forma evidente en el rostro de la estatua del Apolo Vaticano, en el que debía expresarse el desdén por el dragón Pitón muerto por sus flechas y, a la vez, el desprecio por esta victoria. El sabio escultor, queriendo crear al más bello de los dioses, le acentuó el desdén donde dicen los poetas que reside, es decir, en la nariz, y lo modeló con los orificios nasales hinchados; y el desprecio lo expresó en el labio inferior levantado, con lo que se eleva también el mentón; ahora bien, ¿no pueden alterar la belleza estas dos sensaciones? No, porque la mirada de este Apolo es serena, y la frente es del todo plácida.

6. Nuevas ideas, nuevos temas

El debate estético del siglo XVIII presenta rasgos fuertemente innovadores respecto al Renacimiento y al siglo XVII, que determinan su peculiaridad y modernidad intrínseca: se trata de la relación entre intelectuales y público, de la afirmación de los salones femeninos y del papel de las mujeres, de la aparición de nuevos temas artísticos.

En el siglo XVIII, el intelectual y el artista están cada vez menos sometidos a la humillante dependencia de mecenazgos y subvenciones y comienzan a disponer de una cierta independencia económica gracias a la expansión de la industria editorial. Si tiempo atrás Defoe había cedido los derechos de su *Robinson Crusoe* por tan solo diez libras esterlinas, ahora Hume puede ganar más de treinta mil con su *Historia de Gran Bretaña*. Incluso autores menos consolidados trabajan como compiladores de libros populares que sintetizan y divulgan los grandes temas políticos y filosóficos, y que en Francia se

Página siguiente:
François Boucher,
El desayuno, 1739, París,
Museo del Louvre

Jean-Étienne Liotard,
La bella chocolatera,
1745, Dresde,
Gemäldegalerie

venden en los mercadillos ambulantes: el libro se difunde de este modo hasta el último rincón de la provincia, en un país en que más de la mitad de la población sabe leer. Estos cambios preparan el terreno a la Revolución; no es casual que la belleza del neoclasicismo se adopte como emblema de este acontecimiento (y también del posterior imperio napoleónico), mientras que la belleza rococó se identificará con el *ancien régime* odioso y corrupto. El filósofo se confunde con el crítico y con el escritor de artículos de opinión, y se crea un público más amplio que el estrecho círculo de intelectuales de la llamada República de las Letras, en cuyo seno adquieren cada vez más importancia los instrumentos de propagación de las ideas. Los críticos más conocidos de la época son Addison y Diderot; el primero valora de nuevo **la imaginación** como capacidad de captar empíricamente tanto la belleza artística como la natural; el segundo, con el eclecticismo que le caracteriza, estudia la belleza como producto de la interacción entre el hombre sensible y la naturaleza, en el seno de **una multiplicidad de relaciones sorprendentes** y variadas, cuya percepción fundamenta el juicio de lo bello: en ambos casos la propagación de estas ideas depende de la difusión de la prensa, que Addison utiliza para su *Spectator*, y Diderot para la *Encyclopédie*.

Jacques-Louis David, *Retrato de los esposos Lavoisier*, 1788, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art

Encyclopédie de Diderot y D'Alembert, portada, 1751

Los placeres de la imaginación
Joseph Addison
El folio, 1726
Hay una especie de belleza que hallamos en distintas producciones del arte y de la naturaleza, que no actúa sobre la imaginación con el calor y la fuerza de la belleza que vemos en nuestra propia especie, pero que es capaz de suscitar en nosotros una delicia secreta y casi un aliciente por los lugares o los objetos donde la descubrimos. Esta consiste en la alegría o variedad de los colores, en la simetría y en la proporción de las partes, en el orden y en la disposición de los cuerpos, o bien en la fusión y confluencia de todos estos elementos en su justa proporción. Entre estas distintas especies de belleza, los colores son los que más deleitan la vista. No encontramos nunca en la naturaleza una escena más gloriosa y agradable que la que aparece en los cielos a la salida y la puesta del sol, y está compuesta tan solo por las distintas manchas de color que se ven en las nubes situadas en distinta posición.

Una multiplicidad de relaciones sorprendentes
Denis Diderot
Tratado sobre la belleza, 1772
A pesar de todas estas causas de divergencia en los juicios, no hay razón para pensar que la belleza real, la que consiste en la percepción de las relaciones, sea una quimera; la aplicación de este principio puede variar hasta el infinito y sus modificaciones accidentales dar origen a discusiones y guerras literarias: pero el principio se mantiene constante. No existen tal vez dos hombres sobre la tierra que capten exactamente las mismas relaciones en un mismo objeto y que lo juzguen bello de la misma manera; pero si existiera uno solo que no fuera sensible a relaciones de ningún tipo, sería un verdadero bruto, y si fuese insensible solamente en algún campo, este hecho revelaría en él una falta de economía animal; y la condición general del resto de la especie sería suficiente en cualquier caso para mantenernos alejados del escepticismo. La belleza no siempre es la obra de una causa inteligente. El movimiento determina a menudo, ya sea en un ser considerado aisladamente, ya sea en varios seres comparados entre sí, una prodigiosa multitud de relaciones sorprendentes. Los gabinetes de historia natural nos ofrecen un gran número de ejemplos. Las relaciones son entonces el resultado de combinaciones fortuitas, al menos respecto a nosotros. La naturaleza imita, jugando, en cien ocasiones, las producciones del arte; y podríamos preguntarnos no ya si aquel filósofo arrojado por una tempestad a una isla desconocida tenía razón al exclamar, viendo algunas formas geométricas: «Ánimo amigos, aquí hay señales del hombre», sino cuántas relaciones habría que hallar en un ser para tener la absoluta certeza de que es obra de un artista; en esta ocasión un solo fallo de simetría probaría más que cualquier forma de relaciones; cómo son entre sí los tiempos de la acción de la causa fortuita y las relaciones observadas en los efectos producidos; y si, con la excepción de las obras del Omnipotente, hay casos en que el número de las relaciones puede ser compensado por el de las probabilidades.

William Hogarth,
Los sirvientes de la casa Hogarth, 1750-1755,
Londres, Tate Gallery

Naturalmente, el mercado editorial produce también nuevas formas de reacción y frustración. Es el caso de Hogarth, excluido del mercado por la protección a los artistas extranjeros por parte de la aristocracia británica, y obligado a ganarse la vida como ilustrador de libros para la imprenta. La pintura y las teorías estéticas de Hogarth expresan un tipo de belleza que contrasta abiertamente con el clasicismo de la aristocracia británica. Con su apología de la intriga, de la línea serpenteante y ondulante (que es tan apta para una **cabellera** como para una agudeza mental) frente a la línea recta, Hogarth rechaza el vínculo clásico entre belleza y proporción, de forma parecida a lo que, por otra parte, hace también su compatriota Burke. Las pinturas de Hogarth expresan una belleza edificante y narrativa, o bien a su modo ejemplar e inserta en una historia de la que no puede ser extrapolada (como una novela o un cuento). En correlación con el contexto narrativo, la belleza pierde todo aspecto ideal y, al no estar vinculada a ningún tipo de perfección, puede expresarse también en nuevos temas, como, por ejemplo, los siervos, tema que es también común a otros autores. No es casual que en el *Don Juan* de Mozart, que además pone el cierre a la época clásica e inaugura la edad moderna, la figura del libertino que busca en vano la belleza ideal en las mil y una conquistas sea contemplada irónicamente a distancia, y anotada escrupulosamente con una habilidad contable absolutamente burguesa por el siervo Leporello.

La cabellera
William Hogarth
El análisis de la belleza, V, 1753
Los cabellos son otro ejemplo bastante obvio de por qué estando destinados principalmente a ser un adorno consiguen más o menos su objetivo según la forma que toman naturalmente, o que les da el arte. Es más amable en sí mismo el rizo suelto; y las abundantes ondulaciones, y los movimientos opuestos de los rizos que se mezclan con naturalidad arrebatan la vista con el placer de seguirlos, mucho más si son agitados por un suave airecillo. Los poetas lo saben, y lo saben los pintores, y han descrito los alegres bucles ondeando al viento. Y para demostrar cuánto hay que evitar el exceso de enredo, como en cualquier otro principio, los mismos cabellos desgreñados y enredados ofrecerían una imagen desagradable, porque el ojo estaría dudoso y no sabría cómo seguir tal confuso número de líneas descompuestas y desgreñadas; y sin embargo, la moda actual adoptada por las damas de llevar una parte de la cabellera trenzada desde atrás, a modo de dos serpientes enroscadas, que siendo más espesa por abajo poco a poco va disminuyendo y, uniformándose de manera natural a la forma del resto de los cabellos, se sujeta en la parte de arriba, es extremadamente pintoresca. Ese trenzado de cabellos con distintos espesores es una manera artificiosa de conservar el enredo justo para ser bello.

La perfección no es causa de la belleza
Edmund Burke
Investigación filosófica sobre el origen de las ideas de lo sublime y de lo bello, III, 9, 1756
Circula otra opinión estrechamente emparentada con la primera, esto es, que la perfección es la causa que constituye la belleza; y eso fue pensado para ser aplicado mucho más allá de los objetos sensibles. Ahora bien, en estos la perfección considerada en sí misma está tan lejos de ser causa de la belleza que precisamente allí donde la belleza se encuentra en su más alto grado, esto es, en el sexo femenino, casi siempre comporta una idea de debilidad y de imperfección. Las mujeres lo saben perfectamente y, por tanto, se esfuerzan por balbucear, por caminar con paso vacilante, por aparecer débiles y hasta enfermizas; en estas demostraciones son guiadas por la naturaleza. Una belleza afligida es la más conmovedora: el rubor tiene un poder algo menor; y por lo general la modestia, que es confesión tácita de imperfección, se considera cualidad amable, y ciertamente exalta las otras similares.

Con tal que lleve faldas...
Lorenzo Da Ponte
Don Giovanni, I, 5, 1787
Señora mía, este es el catálogo
de las bellas que amó mi
señor, es un catálogo hecho
por mí; observad, leed
conmigo. En Italia, seiscientas
cuarenta; en Alemania,
doscientas treinta y una; cien
en Francia; en Turquía,
noventa y una.
Pero en España
ya van mil tres.

Hay entre ellas campesinas,
camareras, ciudadanas;
hay condesas, baronesas,
hay marquesas y princesas;
hay mujeres de todos los
rangos, de todos los tipos,
de todas las edades.

De la rubia suele alabar
la gentileza;
de la morena, la constancia;
de la canosa, la dulzura.

En invierno prefiere la llenita;
en verano, la delgadita.
La alta es majestuosa;
la pequeña... la pequeña
es siempre encantadora.

A las viejas las conquista
por el placer de ponerlas
en la lista.
Su pasión predominante
es la joven principiante.

Le da igual que sea rica,
que sea fea, que sea hermosa;
con tal que lleve faldas...
Vos ya sabéis lo que hace...

7. Mujeres y pasiones

Don Juan, al representar el fracaso existencial del seductor, propone en cambio una mujer nueva; lo mismo puede decirse de la *Muerte de Marat*, que documenta un hecho histórico ocasionado por una mano femenina: no podía ser de otra manera en un siglo que marca la aparición de la mujer en la vida pública. También se ve en las imágenes pictóricas, cuando las damas barrocas son sustituidas por mujeres menos sensuales pero más libres, despojadas ya del asfixiante corsé, y con la melena ondeando libremente: a finales del siglo XVIII está de moda no ocultar el pecho, que a veces se muestra libremente por encima de una faja que lo sostiene y marca el talle. Las damas parisinas organizan salones y participan, evidentemente no como coprotagonistas, en los debates que en ellos se desarrollan, anticipando los clubes de la Revolución y siguiendo una moda que se había iniciado ya en el siglo XVII, en las discusiones de salón sobre la naturaleza del amor. Es significativo que la escena del *Embarque para la isla de Citera* de Watteau comience por la geografía imaginaria de las pasiones amorosas representada, en las pláticas del XVII, en una especie de **mapa del corazón**, la *Carte du Tendre*. En el seno de estas discusiones nació, a finales del siglo XVII, una de las primeras novelas de amor, la *Princesa de Clèves* de madame de La Fayette, a la que siguieron

Página anterior:
Angelica Kauffmann, *Autorretrato*, c. 1770, Florencia, Galería de los Uffizi

Jean-Étienne Liotard, *María Adelaida de Francia vestida a la turca*, 1753, Florencia, Galería de los Uffizi

Mapa de la ternura, mapa de los afectos y de las pasiones, siglo XVII, París, Biblioteca Nacional de Francia

en el siglo XVIII *Moll Flanders* (1722) de Daniel Defoe, *Pamela* (1742) de Samuel Richardson y la *Nueva Eloísa* (1761) de Jean-Jacques Rousseau.

En la novela de amor del siglo XVIII, la belleza es vista con el ojo interior de las pasiones, preferentemente en forma de diario íntimo: una forma literaria que contiene ya en sí misma todo el primer romanticismo. Pero en estas discusiones, sobre todo, se va abriendo paso la convicción —y es la contribución de las mujeres a la filosofía moderna— de que el sentimiento no es una simple perturbación de la mente, sino que expresa, junto con la razón y la sensibilidad, una tercera facultad del hombre.

El sentimiento, el gusto y las pasiones pierden pues el aura negativa de la irracionalidad y, al ser reconquistados por la razón, se convierten en protagonistas de una lucha contra la dictadura de la propia razón.

El sentimiento representa una reserva a la que recurre Rousseau para rebelarse contra la belleza moderna artificiosa y decadente, recuperando para el ojo y el corazón el derecho a sumergirse en la belleza originaria e incorrupta de la naturaleza, con un sentimiento de nostalgia melancólica por el «buen salvaje» y por el niño espontáneo que originariamente se hallaban en el hombre y que ya se han perdido.

Páginas siguientes: Jacques-Louis David, *Retrato de Madame Récamier*, 1800, París, Museo del Louvre

Un mapa del corazón

Madame de Scudéry

Clélie, historia romana, 1654

Pero no habiendo camino sin obstáculos
o sin posibilidad de extraviar el camino
correcto, como se ve, Clelia ha previsto que
aquellos que están en «Nueva amistad»
y se alejan un poco más a la derecha
o un poco más a la izquierda se perderán.
En efecto, viniendo de «Gran ingenio»,
pasarán a «Negligencia» e insistiendo
en el camino equivocado llegarán a
«Desigualdad», de allí a «Lamentación»,
«Ligereza», «Olvido» y, en vez de llegar
a «Tierna estima», acabarán encontrándose
en el «Lago de la indiferencia» que está
situado justamente aquí, sobre el Mapa.
Con sus aguas tranquilas ofrece el aspecto
que le da nombre.
Por otra parte, partiendo de «Nueva amistad»
y desplazándose ligeramente hacia la
izquierda y yendo hacia «Indiscreción», se
pasa por el camino de «Perfidia», «Orgullo»,
y se va por tanto hacia «Maledicencia»,
que conduce a «Indignidad y, en vez de
encontrarse en «Tierna gratitud» se acaba en
el «Mar de la enemistad», donde naufragan
todas las naves. Es un mar inquieto que, con
las aguas agitadas por el ímpetu de la pasión,
es el fin que espera a quien se desvió a la
izquierda de «Nueva amistad». Aquí Clelia
demuestra y representa que se necesitan mil
buenas cualidades para suscitar la obligación
de una tierna amistad. Los que las tienen
malas no pueden recibir de ella más que
odio o por lo menos indiferencia. Además,
esta honesta muchacha con su Mapa ha
querido decir también que no ha amado
nunca ni tendrá en el corazón más que
ternura. El río de la inclinación desemboca
en un mar que ella llama «Peligroso», porque
corre gran peligro la mujer que sobrepase los
límites de la amistad. Por ello, al otro lado de
ese mar ha situado la «Tierra desconocida»,
porque ignoramos lo que existe más allá, y
creemos que nadie ha navegado más allá
de las «Columnas de Hércules».

La vanidad

Daniel Defoe

Moll Flanders, 1722

De este modo disfrutaba, como he dicho, de
todas las ventajas de la educación de las que
habría disfrutado si hubiera sido una dama
como aquellas con las que convivía y, en
algunos aspectos, incluso aventajaba a mis
señoras, aun estando muy por encima de mí,
pues se trataba de dones de la naturaleza
que ni toda su fortuna les habría procurado.
En primer lugar, yo era más hermosa que
cualquiera de ellas; en segundo lugar, estaba
mejor formada; y, en tercer lugar, cantaba mejor,
y con esto no quiero decir otra cosa sino
que tenía mejor voz; y, si se me permite
decir, no estoy expresando mi propia opinión
a este respecto, sino la opinión de todos los
conocidos de la familia. Tenía además la
vanidad habitual de mi sexo, es decir, que
siendo considerada muy bonita, o hasta si
queréis una auténtica belleza, yo era bien
consciente de ello, pues tenía tan buen
concepto de mí misma como el que más.
Me gustaba sobre todo oír hablar de ello
a la gente, cosa que ocurría con frecuencia y
me proporcionaba una gran satisfacción. [...]
Pero aquello de lo que tan orgullosa estaba
fue mi ruina o, mejor dicho, la causa de mi
ruina fue mi vanidad. La señora de la casa
donde residía tenía dos hijos, jóvenes y
prometedores y de comportamiento
extraordinario, y mi desgracia fue llevarme
bien con ambos, si bien es cierto que cada
uno me trataba de forma muy distinta. [...]
A partir de entonces la cabeza se me llenó de
pensamientos extraños, y puedo asegurar en
verdad que ya no era la misma; que un señor
como aquel me dijera que estaba enamorado
de mí y que yo era, según sus palabras, una
criatura encantadora, eran cosas que no sabía
cómo digerir; mi vanidad llegaba al más alto
nivel. Es cierto que mi mente estaba llena
de orgullo, pero como no sabía nada de la
maldad de los tiempos, en ningún momento
pensé en mi integridad o en mi virtud; y si mi
joven amo lo hubiera propuesto a la primera,
se habría podido tomar conmigo todas las
libertades que hubiera querido; pero no se
dio cuenta de su ventaja y esto, de momento,
fue mi salvación.

8. El libre juego de la belleza

La estética del siglo XVIII se hace amplio eco de los aspectos subjetivos e indeterminables del gusto. Por encima de todos, Immanuel Kant, con la *Crítica del juicio*, sitúa en la base de la experiencia estética **el placer desinteresado** que se obtiene contemplando la belleza. Bello es aquello que agrada de forma desinteresada sin ser originado por, o ser reconducible a, un concepto: por eso el gusto es la facultad de juzgar desinteresadamente un objeto (o una representación) a través del placer o del desagrado; el objeto de este placer es lo que consideramos bello.

Sigue siendo cierto que, al considerar bello un objeto, creemos que nuestra opinión ha de tener un valor universal y que todos deben (o deberían) compartirla. Pero, dado que la universalidad del juicio del gusto no exige la existencia de un concepto al que adecuarse, la universalidad de lo bello es subjetiva: es una pretensión legítima por parte del que emite el juicio, pero no puede adoptar de ningún modo un valor de universalidad cognoscitiva. «Sentir» con el intelecto que la forma de un cuadro de Watteau que representa una escena galante es rectangular, o «sentir» con la razón que un caballero tiene el deber de prestar ayuda a una dama en dificultades no es lo mismo que «sentir» que el cuadro que se contempla es bello: en efecto, en este caso tanto el intelecto como la razón renuncian a la supremacía que ejercen respectivamente en el campo cognoscitivo y en el moral, y entran en libre competición con la facultad imaginativa, según las reglas dictadas por esta última.

El placer desinteresado de la belleza
Immanuel Kant
Crítica del juicio, I, 1, II, 1790
Esta definición de lo bello puede ser derivada de la definición precedente del mismo como objeto de una complacencia desinteresada. Aquello por lo que se es consciente de experimentar una complacencia sin interés no puede ser valorado más que de esa forma. Debe contener una fundamentación de la complacencia para cada uno. De hecho, quizá esto no se basa sobre cualquier inclinación del sujeto (ni sobre otro interés premeditado), y porque el que juzga se siente a menudo completamente liberado de la complacencia que dedica al objeto, no puede imponer condiciones subjetivas como fundamentos de la complacencia.

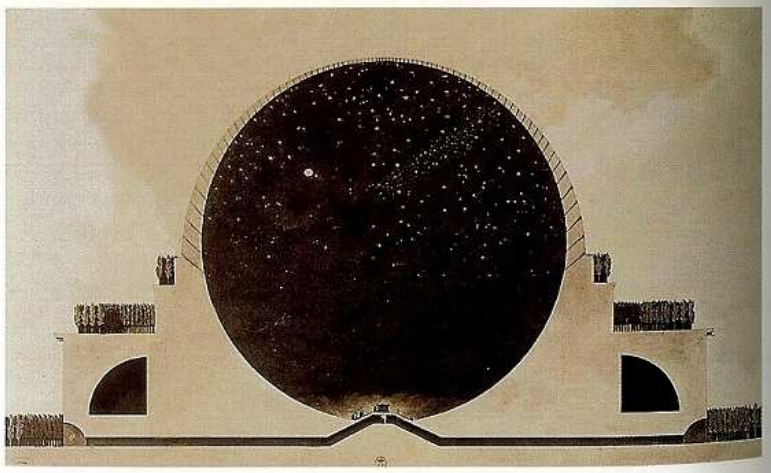
George Romney, *Retrato de lady Hamilton vestida de Circe*, c. 1782, Londres, Tate Gallery

También en Kant, como en Rousseau y en las discusiones sobre las pasiones, asistimos a un apartarse de la razón. Sin embargo, este ceder el paso frente a lo que la razón no puede controlar se produce también según las reglas de la propia razón, y nadie mejor que Kant consiguió gobernar esta tensión interna de la Ilustración. No obstante, el propio Kant tuvo que aceptar la penetración de elementos no racionales dentro del sistema. Uno de estos elementos es la legitimación, junto a la «belleza adherente», de la «belleza vaga», de la indefinibilidad del arabesco y de lo abstracto. El Romanticismo aumentará de forma desmesurada el espacio de la **belleza vaga**, haciéndola coincidir con la belleza *tout court*.

Pero, sobre todo, Kant ha de reconocer en lo sublime (véase capítulo XI) la potencia de la naturaleza informe e ilimitada: las rocas escarpadas y majestuosas, las nubes tempestuosas, los volcanes, los huracanes, el océano, y cualquier otro fenómeno en el que se manifieste la idea de la infinitud de la naturaleza. En Kant existe además una confianza ciega en el carácter positivo de la naturaleza, en sus fines —que comportan y dan lugar al progreso del

John Russel, *Luna*, c. 1795, Birmingham, City Council

Étienne-Louis Boullée, *Cenotafio de Newton* (detalle), 1784, París, Biblioteca Nacional de Francia

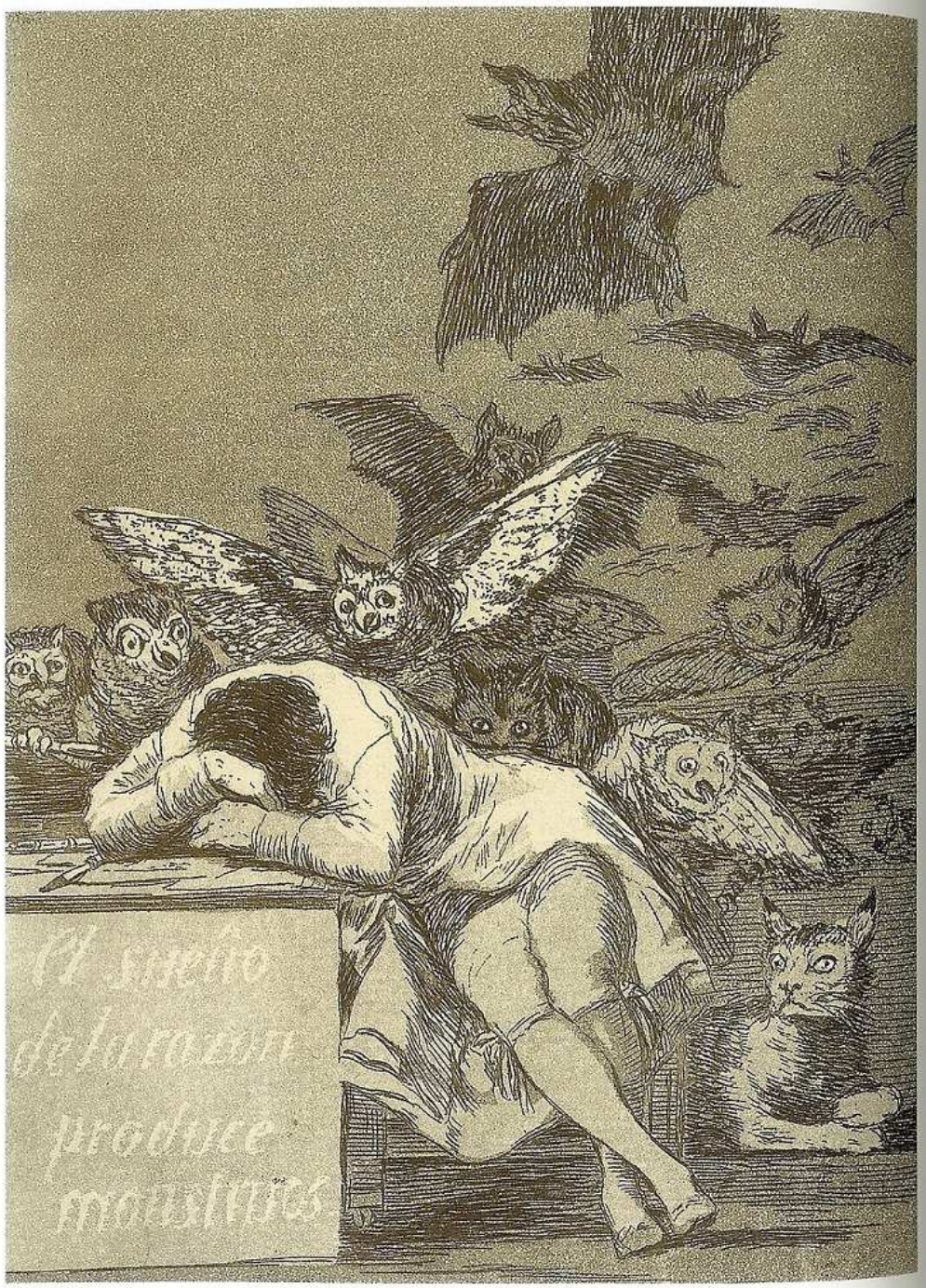


género humano hacia lo mejor— y en sus armonías. Esta «teodicea estética», típica del siglo, está presente también en Hutcheson y en Shaftesbury, para quienes la existencia en la naturaleza del mal y la fealdad no contradice el orden positivo y sustancialmente bueno de la creación.

Sin embargo, si la naturaleza ya no es un hermoso jardín inglés sino algo indefiniblemente más poderoso que provoca una especie de asfixia de la vida, resulta difícil reconducir esta conmoción a armonías universales y regulares. En efecto, la salida *racional* de la experiencia de lo sublime es para Kant el reconocimiento de la independencia de la razón humana respecto de la naturaleza, gracias al descubrimiento de la existencia de una facultad del espíritu que puede sobrepasar cualquier medida sensible.

La belleza vaga
Giacomo Leopardi
«Los recuerdos», *Cantos*, 1824
Estrellas de la Osa, no creía
volver a contemplaros por costumbre
sobre el paterno parque refulgentes,
y hablaros asomado a las ventanas
de este solar en que habité de niño,
y donde vi acabarse mi alegría.
¡Qué imágenes antaño y cuántos sueños
creó en mi pensamiento vuestro aspecto
y de las luces que os acompañan!,
¡cuando mudo, sentado en verde loma,
de la noche gran parte yo pasaba
mirando el cielo y escuchando el canto
de la rana remota en la campiña!
La luciérnaga erraba junto al seto
entre las plantas, susurrando al viento
las sendas olorosas, los cipreses
allá en el bosque; y bajo el patrio techo
resonaban tranquilas las labores
y las voces alternas de los siervos.
¡Qué dulces sueños me inspiró la vista
del mar lejano, esos montes azules,
que de aquí veo, y que cruzar un día
imaginara, arcano mundo, arcana
felicidad en mi vivir fingiendo!,
ignaro de mi hado, y cuántas veces
esta vida desierta y dolorosa
gustoso por la muerte habría dado.

Deseo de belleza
Francis Hutcheson
Investigaciones sobre las ideas de belleza y de virtud, I, 15, 1725
Parece evidente que algunos objetos son directamente las ocasiones de este placer de la belleza, que nosotros tenemos sentidos adaptados para percibirlo, y que esto es distinto de aquella alegría que surge de una perspectiva de provecho. Es más, ¿no vemos a menudo cómo para obtener la belleza se descuidan la conveniencia y la utilidad, sin más perspectiva de provecho en la bella forma que no sea sugerir las ideas agradables de belleza? Ahora bien, esto nos muestra que por más que busquemos los objetos bellos por egoísmo, con objeto de obtener los placeres de la belleza, en arquitectura, en jardinería y en muchas otras cosas, ha de haber un sentido de la belleza anterior a la perspectiva de este provecho, sin el cual estos objetos no serían tan provechosos, ni crearían en nosotros este placer que los hace provechosos. Nuestro sentido de la belleza en los objetos, mediante el cual son considerados buenos para nosotros, es muy distinto de nuestro deseo de ellos cuando están así constituidos. Nuestro deseo de belleza puede ser equilibrado por recompensas o amenazas, pero no puede serlo nunca nuestro sentido de esta, del mismo modo que nuestro miedo a la muerte o el amor a la vida puede hacernos elegir y desear una poción amarga o ignorar aquellos alimentos que el sentido del gusto nos indicaría como agradables, y sin embargo ninguna perspectiva de provecho, o miedo a un daño, puede convertir esa poción en agradable para el sentido, o los alimentos en desagradables, si no lo eran antes de esta perspectiva. Ocurre exactamente lo mismo respecto al sentido de la belleza y de la armonía: que la búsqueda de tales objetos sea descuidada con frecuencia, por la perspectiva de provecho, aversión al esfuerzo o cualquier otro motivo egoísta, no prueba que nosotros tengamos un sentido de la belleza, sino solo que nuestro deseo de esta puede ser equilibrado por un deseo más fuerte. Así, el hecho de que el oro supere en valor a la plata nunca es aducido como prueba de que esta última carezca de importancia.



9. La belleza cruel y tenebrosa

Página anterior:
Francisco de Goya y Lucientes,
El sueño de la razón produce monstruos,
1797-1798, Hamburgo, Kunsthalle

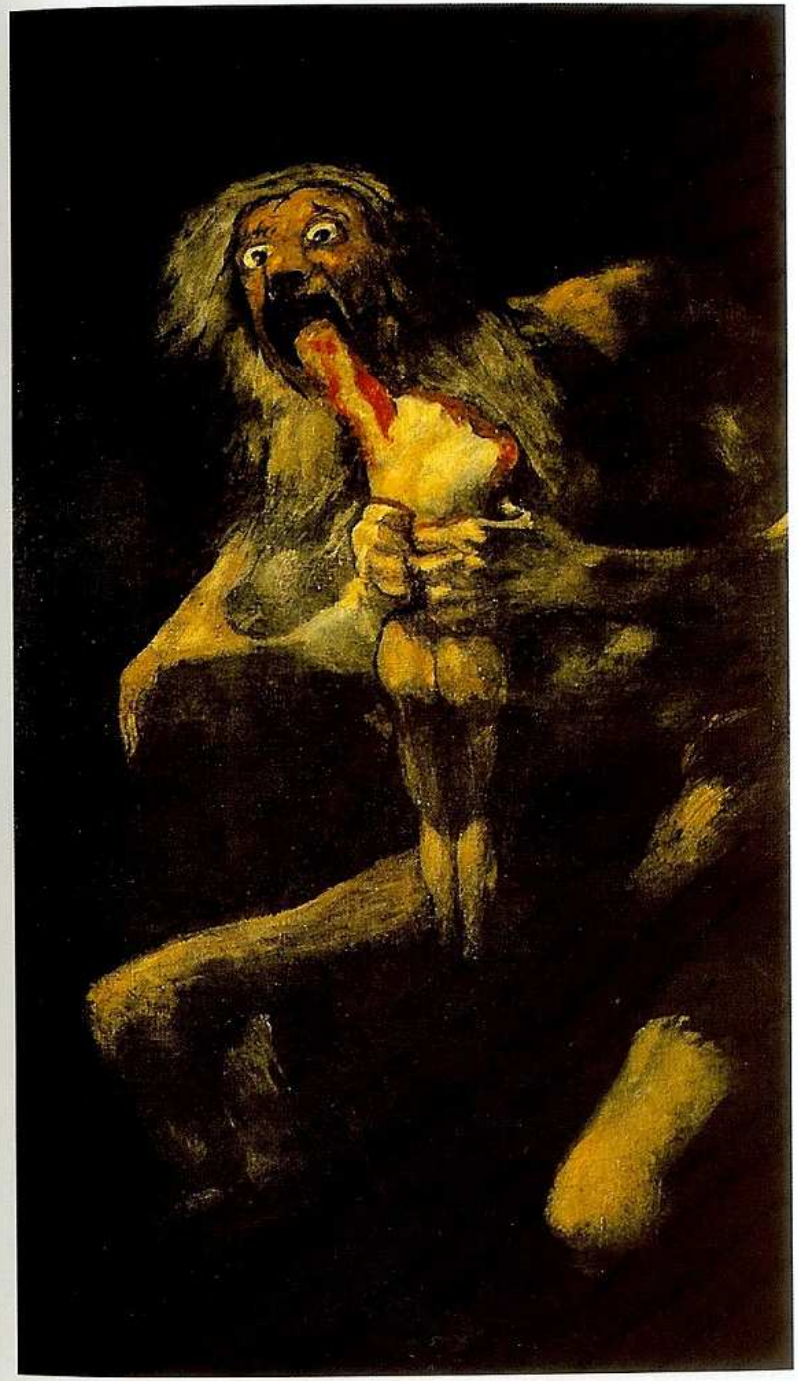
Páginas siguientes:
Pietro Longhi,
El foyer, 1750, Venecia, Ca' Rezzonico

El lado oscuro de la razón está inscrito en las conclusiones mismas de Kant: la independencia de la razón respecto de la naturaleza y la necesidad de una fe inmotivada en una naturaleza buena. La razón humana tiene el poder de separar cualquier objeto cognoscitivo para reducirlo, bajo forma de concepto, a su propio dominio, o bien de independizarse de él. No obstante, si es así, ¿qué límite puede impedir reducir no solo las cosas, sino incluso las personas, a objetos manipulables, explotables, modificables? ¿Quién puede impedir la **planificación racional del mal** y la destrucción de los corazones ajenos? Es lo que demuestran los protagonistas de *Las amistades peligrosas* de Choderlos de Laclos, donde la belleza refinada y culta es una máscara tras la cual se ocultan el lado tenebroso del hombre y, sobre todo, la sed de venganza de la mujer, decidida a vengar con las armas de la crueldad y del mal la opresión que su propio sexo ha sufrido durante siglos.
El uso cruel y despiadado de la razón induce a sospechar que la naturaleza no es en sí misma ni buena ni bella. Por consiguiente, ¿qué impide considerarla, como hace el marqués de Sade, un monstruo cruel ávido de carne y de sangre? ¿Acaso la evidencia de la historia humana no ofrece abundantes pruebas de ello? La crueldad coincide, pues, con la naturaleza humana, el sufrimiento es el medio para alcanzar el placer, único objetivo en un mundo iluminado por la luz violenta de una **razón sin límites** que puebla el mundo con sus pesadillas. La belleza de los cuerpos ya no tiene ninguna connotación espiritual, tan solo expresa el placer cruel del verdugo o el suplicio de la víctima, sin ningún oropel moral: es el triunfo del reino del mal sobre el mundo.

La planificación racional del mal
Pierre Ambroise Choderlos de Laclos
Las amistades peligrosas, 1782
A vos toca impedir que la señora de Volanges no se asuste de ciertas imprudencias que se han escapado en la carta de nuestro joven; presérvenos vos del convento, y procure hacer también que esa señora abandone la idea de que se le devuelvan las cartas de su hija. Por descontado, él no las devolverá; no quiere, y pienso como él; en esto el amor y la razón van de acuerdo. Yo he leído estas cartas; me he tragado este fastidio: pueden sernos útiles; me explico.
A pesar de toda nuestra prudencia, pudiera la cosa dar un estallido. Este haría faltar el casamiento, y destruiría todos nuestros planes Gercourt. ¿No es verdad? Pero como, por parte mía, tengo también que vengarme de la madre, me reservo en tal caso el deshonrar yo a su hija. Escogiendo bien entre estas cartas y no presentando sino alguna, parecería que ella había dado todos los primeros pasos, y se había entregado abiertamente. Algunas otras podrían comprometer hasta a la madre, y la harían a lo menos culpable de un descuido sin excusa.

Razón sin límites
Mary Wollstone Shelley
Frankenstein, 1818
Nadie puede concebir la variedad de sentimientos que, en el primer entusiasmo por el éxito, me espoleaban como un huracán. La vida y la muerte me parecían fronteras imaginarias que yo rompería el primero, con el fin de desparramar después un torrente de luz por nuestro tenebroso mundo. Una nueva especie me bendeciría como a su creador, muchos seres felices y maravillosos me deberían su existencia. Ningún padre podía reclamar tan completamente la gratitud de sus hijos como yo merecería la de estos. Prosiguiendo estas reflexiones, pensé que, si podía infundir vida a la materia inerte, quizá, con el tiempo (aunque ahora lo creyera imposible), pudiese devolver la vida a aquellos cuerpos que, aparentemente, la muerte había entregado a la corrupción.
Estos pensamientos me animaban, mientras proseguía mi trabajo con infatigable entusiasmo. El estudio había empalidecido mi rostro, y el constante encierro me había demacrado. A veces fracasaba al borde mismo del éxito, pero seguía aferrado a la esperanza que podía convertirse en realidad al día o a la hora siguiente. El secreto del cual yo era el único poseedor era la ilusión a la que había consagrado mi vida. La luna iluminaba mis esfuerzos nocturnos mientras yo, con infatigable y apasionado ardor, perseguía a la naturaleza hasta sus más íntimos arcanos. ¿Quién puede concebir los horrores de mi encubierta tarea, hurgando en la húmeda oscuridad de las tumbas o atormentando a algún animal vivo para intentar animar el barro inerte? Ahora me tiemblan los miembros con solo recordarlo; entonces me espoleaba un impulso irresistible y casi frenético. Parecía haber perdido el sentimiento y sentido de todo, salvo de mi objetivo final. No fue más que un período de tránsito, que incluso agudizó mi sensibilidad cuando, al dejar de operar el estímulo innatural, hube vuelto a mis antiguas costumbres. Recogía huesos de los osarios, y violaba, con dedos sacrílegos, los tremendos secretos de la naturaleza humana. Había instalado mi taller de inmunda creación en un cuarto solitario, o mejor dicho, en una celda, en la parte más alta de la casa, separada de las restantes habitaciones por una galería y un tramo de escaleras. Los ojos casi se me salían de las órbitas de tanto observar los detalles de mi labor. La mayor parte de los materiales me los proporcionaban la sala de disección y el matadero. A menudo me sentía asqueado con mi trabajo; pero, impelido por una incitación que aumentaba constantemente, iba ultimando mi tarea.

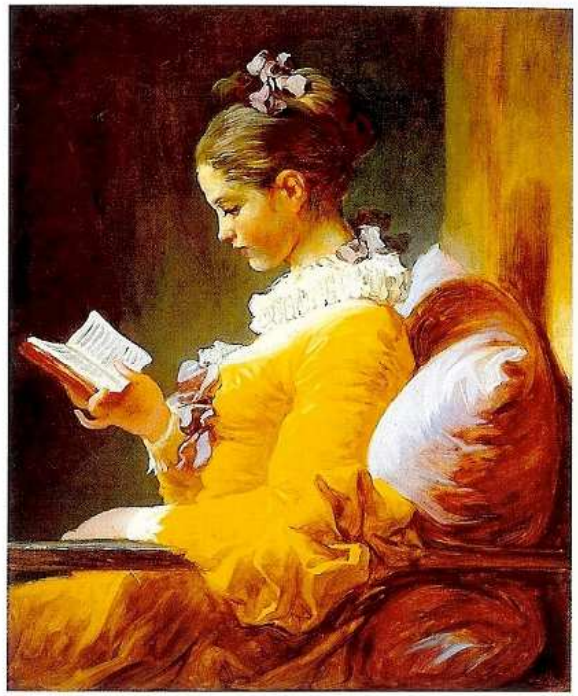
Página siguiente:
Francisco de Goya y Lucientes, *Saturno devorando a su hijo*, 1821-1823, Madrid, Museo del Prado



Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *La pompa de jabón*, c. 1739, Nueva York, Metropolitan Museum of Art

Subjetividad del juicio del gusto
David Hume
Ensayos morales, políticos y literarios, XXIII, c. 1745
Una causa evidente por la que muchos no experimentan el sentimiento correcto de la belleza es la falta de esa delicadeza de la imaginación que es necesaria para poder ser sensibles a las emociones más sutiles. Todo el mundo pretende poseer esta delicadeza, todo el mundo habla de ella y querría regular a partir de ella todo tipo de gusto o sentimiento.

Características objetivas
David Hume
Ensayos morales, políticos y literarios, XXIII, c. 1745
Si bien es cierto que belleza y fealdad, más aún que dulzura y amargura, no son cualidades de los objetos sino que pertenecen enteramente al sentimiento interno o externo, hay que admitir que existen ciertas cualidades en los objetos que están adaptadas por naturaleza para suscitar esos sentimientos específicos. Ahora bien, puesto que estas cualidades pueden presentarse en pequeña medida o estar mezcladas y confundidas las unas con las otras, sucede a menudo que el gusto no se ve afectado por cualidades tan pequeñas o no es capaz de distinguir todos los sabores específicos en el desorden con que se le presentan. Cuando los órganos son tan finos que nada puede escapársele y al mismo tiempo son tan precisos que perciben cada uno de los ingredientes de la composición, a eso lo llamamos delicadeza del gusto, tanto en sentido literal como metafórico. Aquí son útiles, por tanto, las reglas generales de la belleza, ya que derivan de modelos reconocidos y de la observación de lo que gusta o disgusta cuando se presenta solo y en un grado elevado; y si las mismas cualidades, en una composición variada y en grado menos elevado no producen placer o desagrado profundos en los órganos, negamos a esa persona cualquier pretensión de delicadeza.



Jean-Honoré Fragonard, *La lectora*, 1770-1772, Washington, National Gallery of Art

y de la experiencia de un efecto con algunas **características objetivas** de la cosa considerada bella). Que lo bello es algo que así nos parece a nosotros que lo percibimos, que está vinculado a los sentidos, al reconocimiento de un placer, es una idea que domina en ambientes filosóficos diversos. Y también es en ambientes filosóficos diversos donde se va abriendo paso la idea de lo sublime.

2. Lo sublime es el eco de un alma grande

Fue un escritor de la época alejandrina, Pseudo-Longino, el primero que habló de **lo sublime** y dedicó a este concepto un famoso tratado, que tuvo una amplia difusión a partir del siglo XVII gracias a la traducción inglesa de John Hall y a la francesa de Boileau, pero no fue hasta mediados del siglo XVIII cuando este concepto fue retomado con especial énfasis. Pseudo-Longino considera lo sublime como una expresión de grandes y nobles pasiones (como las que se expresan en los poemas homéricos o en las grandes tragedias clásicas), que implican una **participación sentimental** tanto del sujeto creador como del sujeto que goza de la obra de arte. Longino sitúa en el primer plano del proceso de creación artística el momento del entusiasmo: lo sublime es en su opinión algo que anima desde dentro el discurso poético y arrastra al éxtasis a los oyentes o a los lectores. Longino presta mucha atención a las técnicas retóricas y estilísticas con las que se produce este efecto y afirma que a lo sublime se llega a través del arte. Para Longino, por tanto, **lo sublime es un efecto del arte** (no un fenómeno natural) a cuya realización contribuyen determinadas reglas y cuyo objetivo es procurar placer. Las primeras reflexiones dieciochescas inspiradas por Pseudo-Longino se refieren aún a un «estilo sublime» y, por tanto, a un procedimiento retórico adecuado para temas heroicos y expresado a través de un lenguaje elevado, capaz de hacer sentir nobles pasiones.

Sublime
Pseudo-Longino (siglo I)
De lo sublime, I
Lo sublime no conduce a los que escuchan a la persuasión sino a la exaltación: porque la desviación imprevisible que provoca prevalece siempre sobre lo que convence o gusta.

Participación sentimental
Pseudo-Longino (siglo I)
De lo sublime, VIII
Casi por naturaleza nuestra alma se eleva ante lo que es verdaderamente sublime y, presa de una orgullosa exaltación, se llena de una alegría soberbia, como si ella misma hubiese producido lo que ha escuchado. Ya que cuando un lector culto y experto, al leer y escuchar varias veces una cosa, no experimenta nada grande, ninguna reflexión más rica que la percepción literal del discurso, sino que más bien se da cuenta de que, al leerla o releerla, esa obra decae en el sentido: entonces no está ante algo realmente sublime, sino ante algo que dura tan solo el tiempo de la lectura o de la escucha. Porque la verdadera grandeza es la que enriquece los pensamientos, la que es difícil, por no decir imposible, de cuestionar, la que deja un recuerdo duradero e indeleble: en resumen, la belleza auténticamente sublime es la que gusta siempre a todos.

Gianlorenzo Bernini, *Apolo y Dafne* (detalle), 1625, Villa Borghese, Roma

Lo sublime como efecto del arte
Pseudo-Longino (siglo I)
De lo sublime, VII
Puesto que son cinco las llamadas fuentes más productivas de lo sublime; cinco categorías que tienen como presupuesto común y fundamental el talento lingüístico, sin el que propiamente no puede hacerse nada. La primera y más poderosa es el arrebato exuberante de los pensamientos, como lo he definido también en mi libro sobre Jenofonte; la segunda es el *pathos* seductor e inspirado. Estas dos primeras inclinaciones a lo sublime son por lo general congénitas. Las otras tres fuentes se consiguen en cambio a través del arte. Y son: la modalidad formal de las figuras (clasificadas en figuras de pensamiento y de palabra), el ingenio expresivo (que consta de dos partes: la selección léxica y la elaboración trópica del estilo) y, finalmente —quinta causa de grandeza y compendio de todas las que la preceden— el decoro y la desviación de la composición.

3. Lo sublime de la naturaleza

En los albores del siglo XVIII, en cambio, la idea de lo sublime se asocia ante todo a una experiencia no vinculada al arte sino a la naturaleza, y en esta experiencia se otorga un lugar privilegiado a lo informe, lo doloroso y lo terrible. A lo largo de los siglos, se había reconocido que existen cosas bellas y agradables y cosas o fenómenos terribles, espantosos y dolorosos: con frecuencia se había alabado el arte por haber imitado o representado de forma bella lo informe y lo terrible, los monstruos o el diablo, la muerte o una tempestad. En su *Poética*, Aristóteles explica precisamente cómo la tragedia, al representar hechos terribles, ha de suscitar en el ánimo del espectador **piedad y terror**. No obstante, el acento se pone en el proceso de purificación (**catarsis**) a través del cual el espectador se libera de esas pasiones que por sí mismas no procuran ningún placer. En el siglo XVII, algunos pintores son apreciados por sus representaciones de seres feos, desagradables, lisiados y tullidos, o de cielos nublados y tempestuosos pero nadie afirma que un temporal, un mar tempestuoso, algo carente de forma definida y amenazador pueda ser bello por sí mismo.
En esta época, en cambio, el universo del placer estético se divide en dos regiones, la de lo bello y la de lo sublime, aunque esas dos regiones no están

Piedad y terror
Aristóteles (siglo IV a.C.)
Poética, XIV
Es posible, por cierto, que el terror y la compasión resulten del espectáculo, pero es posible también que deriven de la trabazón misma de los hechos, lo que es preferible y propio de un poeta mejor. Es menester, en efecto, que el argumento esté trabado de tal forma, que, aun sin verlos, el que escuche el acaecimiento de los hechos se estremezca y sienta compasión a raíz de los acontecimientos. Esto es lo que experimentaría quien escuchara el argumento del *Edipo*. En cambio, el procurar estas sensaciones mediante el espectáculo es más ajeno al arte y requiere gastos para la puesta en escena. Y los que pretenden suscitar mediante el espectáculo, no el terror, sino lo portentoso, nada tienen que ver con la tragedia, pues de la tragedia no se debe intentar derivar cualquier tipo de placer, sino el que le es propio. Y puesto que el poeta debe procurar, a través de la imitación, el placer derivado del terror y la compasión, es evidente que ese propósito hay que realizarlo en la entraña misma de los hechos.

Catarsis
Aristóteles (siglo IV a.C.)
Poética, VI
Es, pues, la tragedia la imitación de una acción seria y completa, de cierta extensión, con un lenguaje sazonado, empleado separadamente: cada tipo de sazonamiento en sus distintas partes, de personajes que actúan y no a lo largo de un relato, y que a través de la compasión y el terror lleva a término la expurgación de tales pasiones.

Página anterior:
Caspar Wolf,
El puente del diablo,
1777, Aarau, Aargauer
Kunsthaus Aarau

Caspar David Friedrich, *Naufragio*, 1824, Hamburgo, Kunsthalle

completamente separadas (como ocurre con la distinción entre bello y verdadero, bien y bueno, bello y útil, e incluso entre bello y feo), porque la experiencia de lo sublime adquiere muchas de las características atribuidas anteriormente a la experiencia de lo bello.

El siglo XVIII es una época de viajeros ansiosos de conocer nuevos paisajes y nuevas costumbres, pero no por ansia de conquista, como había ocurrido en los siglos anteriores, sino para experimentar nuevos placeres y nuevas emociones. Se desarrolla así un gusto por lo exótico, lo interesante, lo curioso, lo diferente, lo **sorprendente**.

Nace en este período la que podríamos denominar «poética de las montañas»: el viajero que se aventura en la travesía de los Alpes se siente fascinado por rocas inaccesibles, glaciares sin fin, abismos sin fondo, **extensiones sin límites**. Ya a finales del siglo XVII Thomas Burnet, en su *Telluris theoria sacra*, considera que **la experiencia de las montañas** eleva el alma a Dios, evoca la sombra del infinito y suscita grandes pensamientos y pasiones. En el siglo XVIII Shaftesbury, en sus *Ensayos morales*, escribirá: «Hasta las ásperas rocas, las grutas musgosas, la cavernas irregulares y las cascadas desiguales, adornadas de todas las gracias de lo salvaje, me parecen mucho más fascinantes porque representan más genuinamente la naturaleza y están envueltas de una magnificencia que supera con mucho las ridículas falsificaciones de los jardines principescos».

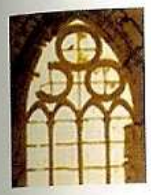
Página siguiente: Caspar David Friedrich, *Caminante en un mar de niebla*, 1818, Hamburgo, Kunsthalle

Asombroso
Edgar Allan Poe
Las aventuras de Arthur Gordon Pym, 1838
Estábamos rodeados de tinieblas, y de las blancas profundidades del océano salía un resplandor que brillaba en los flancos de la canoa. La lluvia blanca seguía cayendo sobre nosotros y se derretía en el agua; la cima de la catarata se perdía en la oscuridad y en el espacio. Nuestro bote corría hacia ella con espantosa velocidad. Por intervalos abríanse vastas hendiduras en el vapor, pero se cerraban en seguida y por entre ellas se veía un caos de imágenes flotantes e indeterminadas y se precipitaban fuertes corrientes de aire silenciosas que avivaban el océano inflamado.

Extensiones sin límite
Ugo Foscolo
Las últimas cartas de Jacopo Ortis, 13 de mayo, 1798
¡Si fuera pintor, qué abundante material para mis pinceladas! Inmerso en la deliciosa idea de la belleza el artista suele adormecer, o por lo menos, mitigar las demás pasiones. Pero ¿y qué si fuera pintor? Algunos pintores y poetas han plasmado a la hermosa, a la pura naturaleza, pero a la suprema, a la inmensa, a la inimitable, jamás. Homero, Dante y Shakespeare, los tres maestros por excelencia del ingenio sobrehumano, han llenado mi imaginación e inflamado mi corazón: he bañado con cálidas lágrimas sus versos, he adorado sus sombras divinas como si las viera sentadas, dominando la eternidad, en las bóvedas excelsas que coronan el universo. Y sin embargo, los originales que veo embriagan las potencias de mi alma y no osaría, Lorenzo, no osaría trazar las primeras líneas aunque fuera el mismísimo Miguel Ángel. Omnipotente Dios, cuando miras una tarde de primavera, ¿acaso te complaces de tu creación? Me has concedido para mi consuelo una fuente inagotable de placer, y yo la he observado con indiferencia demasiadas veces. En la cima del monte dorado por los pacíficos rayos del sol de poniente me veo cercado por una cadena de colinas donde ondean las mieses y tiemblan en copiosos festones las vides sostenidas por los olivos y los olmos; las lomas y los riscos lejanos crecen y crecen como si se superpusieran unos a otros. A mis pies, las laderas del monte se rompen en yermos barrancos en los que negrean las sombras de la noche que se elevan poco a poco; el fondo oscuro y horrible parece el ojo de un huracán. En la ladera sur, donde pacen a la fresca las ovejas y trepan solitarias las cabras, el aire está dominado por el bosque, que se yergue sobre el valle oscureciéndolo. Cantan tristemente los pájaros como si llorasen por el día que muere, mugen los terneros y el viento parece complacido por el susurro de las frondas. Pero por el norte las colinas se dividen y ante los ojos se extiende una interminable llanura: se divisan en los campos cercanos los bueyes que vuelven a casa y al cansado labrador que les sigue apoyándose en su bastón mientras las madres y las esposas preparan la cena para su fatigada familia, humean las lejanas aldeas todavía blancas y las cabañas dispersas por la campiña. Los pastores ordeñan el ganado, y la anciana, que hilaba ante la cerca del redil, abandona su labor para acariciar y rascar al novillo y a los corderos que balan cerca de sus madres. Más allá, detrás de las largas hileras de árboles y de campos, está el horizonte donde todo se empequeñece y se confunde. Desapareciendo, a modo de último adiós a la naturaleza, lanza el sol unos débiles rayos: las nubes por un momento se vuelven rosas, después languidecen, palidecen y, por fin, se vuelven negras; entonces la llanura se pierde; las sombras se difunden sobre la faz de la tierra y ya solo puedo ver, como desde la mitad del océano, el cielo.

La experiencia de las montañas
Thomas Burnet
Telluris theoria sacra, IX, 1681
Los más grandes objetos de la naturaleza son, según creo, los más gratos a la vista, y después de la amplia bóveda celeste y de las ilimitadas regiones pobladas por las estrellas, no hay nada que yo contemple con tanto placer como el vasto mar y las montañas. Hay algo augusto y majestuoso en su aspecto, algo que inspira a la mente grandes pensamientos y pasiones. En semejantes circunstancias el pensamiento se eleva a Dios y a su grandeza, y todo lo que tiene aunque solo sea la sombra o la apariencia de INFINITO, como lo tiene toda cosa que excede la comprensión, llena y arrolla con su exceso la mente proyectándola a una especie de agradable estupor y admiración.

4. La poética de las ruinas



A partir de la segunda mitad del siglo XVIII se va afirmando el gusto por las construcciones góticas que, en relación con las medidas neoclásicas, forzosamente han de resultar desproporcionadas e irregulares, y el gusto por lo irregular e informe conduce a una nueva apreciación de las **ruinas**. El Renacimiento se había apasionado por las ruinas de la Antigüedad griega, porque a través de ellas se podía adivinar la forma acabada de las obras originales; el neoclasicismo había intentado reinventar estas formas (piénsese en Canova y en Winckelmann). Ahora, en cambio, la ruina es apreciada precisamente por su carácter incompleto, por las marcas que el tiempo ha dejado en ella, por la vegetación salvaje que la cubre, por sus musgos y sus grietas.

Karl Friedrick Schinkel, *Ciudad medieval junto a un río*, 1815, Berlín, Nationalgalerie

Páginas siguientes: Caspar David Friedrich, *Abadía en el bosque de encinas*, 1809-1810, Berlín, Nationalgalerie

Ruinas
Percy Bysshe Shelley
Adonais y otros poemas, XLIX, 1821
Marcha a Roma, a la vez tumba, desierto,
ciudad y Paraíso; donde se alzan las ruinas
lo mismo que montañas destrozadas;
y por donde florecidas malas hierbas
y matorrales olorosos visten
la osamenta desnuda de la desolación
pasa tú, hasta que el espíritu
de estos parajes guíe tu andar a la pendiente
de verdecido acceso donde
cual sonrisa de niño sobre un muerto
una luz de rientes flores en la hierba
está desparramada.

5. Lo «gótico» en la literatura

El gusto por lo gótico y por las ruinas no solo es característico del universo visual, sino también de la literatura: en esta segunda mitad de siglo florece la novela «gótica», poblada de castillos y monasterios decadentes, subterráneos inquietantes, que se prestan a visiones nocturnas, delitos tenebrosos y fantasmas.

Paralelamente, florecen **la poesía de cementerio**, la elegía fúnebre, una especie de **erotismo mortuorio** que se prolongará y llegará al punto culminante de la morbosidad con el decadentismo de finales del siglo XIX (y que ya había hecho su aparición en la poesía del XVII, en la **muerte de Clorinda** de Tasso). Así, mientras unos representan paisajes o situaciones terroríficos, otros se preguntan por qué el **horror** puede provocar deleite, puesto que hasta entonces la idea de deleite y placer había estado asociada a la experiencia de lo bello.

La poesía lúgubre
Percy Bysshe Shelley
Himno a la belleza intelectual, V, 1815-1816
De niño yo buscaba fantasmas y corría
con paso temeroso por salas rumorosas
y ruinas y cavernas y bosques constelados
en pos de la ocasión de hablar
con los que han muerto.
Los llamé por los nombres que en
la niñez nos dictan;
me respondió el silencio y no vi a nadie.
Mientras pensaba en el destino humano,
a esa dulce hora en que el viento corteja
a todo ser viviente que despierta
propagando mensajes de brotes y pájaros,
de repente tu sombra cayó sobre mi espíritu;
di un chillido y mis manos se unieron
en el éxtasis.

Erotismo mortuorio
Percy Bysshe Shelley
Poemas póstumos, 1820
Y como una mujer moribunda que, pálida
y demacrada, envuelta en un velo
transparente, sale vacilando
de su estancia, y es el insensato
incierto desvarío de la mente
extraviada el que la guía,
la luna surgió en el tenebroso oriente,
una masa deforme que blanquea.

Muerte de Clorinda
Torquato Tasso
Jerusalén liberada, XII, 1593
Derrámase por su blanco semblante
una hermosa palidez cual la de las violas
entre los lirios; fija los ojos al cielo, y el cielo
y el sol parece que la miran enternecidos;
levanta su mano helada y desnuda, la ofrece
como prenda de paz al caballero, y expira
en esta actitud cual si se entregase
a un apacible sueño.
Al ver expirar a la hermosa doncella pierde
Tancredo su valor y cede a la violencia del
impetuoso e insensato quebranto que le
oprime. Retírase todo su calor vital en lo más
profundo de su pecho; derrámase por su
rostro y por sus sentidos el frío y la palidez de
la muerte, y cae exánime al lado de Clorinda y
bañado en la sangre de ella.

Johann Heinrich Füssli, *La pesadilla*, 1781, Detroit, The Institute of Arts

Horror
Friedrich Schiller
Del arte trágico, 1792
Es un fenómeno general en nuestra naturaleza que lo que es triste, terrible y hasta horrendo nos atrae con una fascinación irresistible; que las escenas de dolor y de terror nos repelen y nos atraen con la misma fuerza. Todos se aprietan expectantes en torno al que cuenta una historia de asesinato; devoramos con avidez el más osado cuento de fantasmas, y la avidez es tanto mayor cuanto más nos hace poner los pelos de punta. Esta tendencia del espíritu se manifiesta con mayor viveza ante objetos reales. Una borrasca que hunde a toda una flota, vista desde la orilla, deleitaría nuestra fantasía con la misma fuerza con que agitaría los sentimientos de nuestro corazón; sería difícil creer con Lucrecio que este placer natural procede de la comparación de nuestra propia seguridad con el peligro contemplado. ¡Y cuán numeroso es el séquito que acompaña a un delincuente al lugar del suplicio! Ni el placer de un satisfecho amor a la justicia, ni el innoble gusto del deseo de venganza pueden explicar este fenómeno.
Puede que los espectadores incluso disculpen en su corazón al pobre desgraciado, y se preocupen sinceramente por su salvación; sin embargo, en el espectador se agita, con mayor o menor fuerza, un deseo curioso de prestar ojos y oídos a la expresión de su sufrimiento. Si el hombre de educación y de sentimiento refinado constituye una excepción no es porque este instinto no exista en él, sino porque está superado por la fuerza dolorosa de la piedad o moderado por las leyes del decoro. El rudo hijo de la naturaleza, al que no refrena ningún sentimiento de delicada humanidad, se abandona sin pudor a este potente impulso. El cual debe tener su fundamento en la disposición natural del ánimo humano y debe explicarse con una ley psicológica general.

6. Edmund Burke

La obra que más ha contribuido a difundir el tema de lo sublime es la *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, de Edmund Burke, que apareció en una primera versión en 1756 y más tarde en 1759. «Todo lo que puede suscitar ideas de dolor y de peligro, es decir, todo lo que es en cierto modo terrible, o se refiere a objetos terribles, o actúa de forma análoga al terror es una fuente de lo sublime, esto es, produce la emoción más fuerte que el alma es capaz de experimentar.»
Burke opone lo bello a lo sublime. La belleza es ante todo una cualidad objetiva de los cuerpos «por la cual suscitan amor» y que actúa sobre la mente humana a través de los **sentidos**. Burke se opone a la idea de que la belleza consiste en la proporción y en la conveniencia (y en este sentido se opone a siglos de cultura estética), y considera que son rasgos típicos de lo bello la variedad, la **pequeñez**, la **lisura**, la **variación gradual**, la delicadeza, la pureza y **claridad del color** así como, en cierta medida, la **gracia** y la elegancia.
Estas preferencias de Burke son interesantes en la medida en que se oponen a su idea de lo sublime, que implica amplitud de dimensiones, tosquedad, negligencia, solidez incluso maciza y tenebrosidad. Lo sublime nace cuando se desencadenan pasiones como el terror, prospera en la oscuridad, evoca ideas de potencia y de un tipo de privación de la que son ejemplos el vacío, **la soledad y el silencio**. En lo sublime predomina lo no finito, la dificultad, la aspiración a algo **cada vez mayor**.
Es difícil hallar en esta serie de características una idea unificadora, porque además las categorías de Burke reflejan en gran parte su gusto personal (los pájaros son hermosos pero desproporcionados porque tienen el cuello más largo que el resto del cuerpo y la cola cortísima, y entre los ejemplos de magnificencia se encuentran al mismo nivel el cielo estrellado y un espectáculo de fuegos artificiales).
Lo más interesante de su tratado es sobre todo la relación bastante incongruente de características que, no necesariamente todas a la vez, aparecen entre los siglos XVIII y XIX cuando se quiere definir lo sublime: vemos que se evocan de nuevo los edificios oscuros y lóbregos, especialmente aquellos en que la diferencia entre la luz exterior y la oscuridad interior es más marcada, la preferencia por los cielos nublados frente a los serenos, por la noche frente al día e incluso (en el terreno del sabor) por lo amargo y maloliente.

Giovanni Battista Piranesi, *Prisioneros sobre una plataforma colgante*, tabla de *Cárceles de invenciones*, 1745

Cuando Burke habla de lo sublime sonoro y evoca «el estruendo de grandes cataratas, de furiosas tempestades, del trueno o de disparos de artillería», o bien del grito de los animales, cabe considerar incluso que sus ejemplos son bastante burdos, pero cuando habla de la repentina sensación de un sonido de considerable intensidad, respecto al cual «se excita la atención y las facultades se ponen en tensión», y dice que «un solo sonido de una cierta fuerza, aunque sea de corta duración, si es repetido a intervalos produce un gran efecto», es difícil no pensar en el comienzo de la *Quinta* de Beethoven.
Burke afirma que no sabe explicar las verdaderas causas del efecto de lo sublime y de lo bello, pero la pregunta que se plantea es: ¿cómo puede ser agradable el terror? Y él mismo responde: cuando no nos toca demasiado de cerca. Prestemos atención a esta afirmación, ya que implica un **distanciamiento de lo que provoca miedo** y, por tanto, una especie de desinterés. Dolor y terror son causa de lo sublime si no son realmente perjudiciales. Este desinterés es el mismo que a lo largo de los siglos ha estado estrechamente ligado a la idea de lo bello. Lo bello es lo que produce un placer que no empuja necesariamente a la posesión o al consumo de la cosa que gusta; igualmente, el horror vinculado a lo sublime es horror a algo que no puede poseernos ni puede hacernos daño. En esto consiste la profunda relación entre lo bello y lo sublime.

Sentidos
Edmund Burke
Investigación filosófica sobre el origen de las ideas de lo sublime y de lo bello, I, 10, 1756
Por eso el objeto de esta pasión compleja que llamamos amor es la belleza del sexo. Los hombres se sienten atraídos por el sexo en general como tal, y sobre la base de la ley común de la naturaleza, pero se sienten atraídos hacia individuos concretos por su belleza personal. Considero la belleza una cualidad social, porque cuando los hombres y las mujeres, y no solo estos sino también los otros animales nos proporcionan sensación de alegría y de placer con su contemplación (y son muchos los que pueden proporcionarla), nos inspiran sentimientos de ternura y de afecto hacia sus personas; nos gusta tenerlos cerca, y entablamos relación con ellos de buen grado, a menos que tengamos poderosas razones para hacer lo contrario.

Pequeñez
Edmund Burke
Investigación filosófica sobre el origen de las ideas de lo sublime y de lo bello, III, 13, 1756
En la especie de los animales, exceptuada la nuestra, tenemos tendencia a entusiasmarnos por la pequeñez: los pequeños pájaros y algunas pequeñas clases de animales. Casi nunca se utiliza la expresión una gran cosa hermosa: en cambio es muy corriente una gran cosa fea. Muy diferente es la admiración del amor; y lo sublime, que es causa de la primera, siempre se basa en lo grande y en lo terrible, y el segundo en lo pequeño y agradable. Cedemos frente a lo que admiramos, pero amamos aquello que cede ante nosotros: en un caso sufrimos una violencia, en el otro nos sentimos impulsados a complacer. En resumen, las nociones de lo sublime y de lo bello tienen una base tan diferente que es difícil (por no decir que casi imposible) pensar en combinarlos en un mismo objeto sin rebajar el efecto del uno y del otro sobre las pasiones; de modo que respecto a la cantidad los objetos bellos son comparativamente pequeños.

Lisura
Edmund Burke
Investigación filosófica sobre el origen de las ideas de lo sublime y de lo bello, III, 14, 1756
Otra cualidad que se puede observar constantemente en los objetos bellos es la lisura; tan esencial a la belleza que no recuerdo ninguna cosa bella que no sea lisa. En los árboles y en las flores son bellas las hojas lisas: lisos parterres en los jardines, lisas corrientes en los pueblecitos, pelaje liso en las bellezas de los animales voladores y terrestres, lisa piel en las atractivas mujeres, y en toda clase de adorno superficie brillante y lisa. Una gran parte de la belleza depende de esta cualidad realmente considerable; porque si un objeto presentara una superficie quebrada y áspera, aunque en todos los otros aspectos estuviese bien formado, a la larga no gustará: en cambio, si carece de muchas otras prerrogativas, pero no carece de esta, logrará ser más agradable que cualquier otro que no la tenga. Y esto me parece tan evidente que me sorprende muchísimo que algunos de los que han tratado esta materia no mencionen para nada la lisura al enumerar las cualidades esenciales de la belleza; dado que en efecto cualquier saliente inesperado, cualquier ángulo agudo repugna a la idea de belleza.

Variación gradual
Edmund Burke
Investigación filosófica sobre el origen de las ideas de lo sublime y de lo bello, III, 15, 1756
En esta descripción tengo ante mí la idea de una paloma: este animal coincide perfectamente con la mayor parte de las condiciones exigidas por la belleza. Es lisa y blanda; sus partes están, si se me permite la expresión, fundidas entre sí; no hallaréis ninguna protuberancia imprevista en su forma; y sin embargo su forma varía continuamente. Observad esa parte de una bella mujer, que la hace tal vez más bella, en torno al cuello y al pecho: la lisura, la suavidad, la ligera curva insensible, la variedad de la superficie, que nunca es la misma en un mínimo espacio, la engañosa perplejidad a través de la cual el ojo no fijo se desliza vertiginosamente, sin saber dónde detenerse ni adónde es llevado. ¿Acaso no es una prueba de ese cambio de superficie continuo, y sin embargo apenas perceptible en cualquier punto, que constituye uno de los elementos principales de la belleza?

Claridad del color
Edmund Burke
Investigación filosófica sobre el origen de las ideas de lo sublime y de lo bello, III, 17, 1756
En primer lugar, los colores de los cuerpos bellos no han de ser sombríos ni oscuros, sino luminosos y claros; en segundo lugar, no han de ser muy fuertes, ya que a la belleza le van mejor los más moderados de todo tipo, como verde claro, azul suave, blanco apagado, rojo lánguido y violeta; en tercer lugar, si son fuertes y vivos, los colores han de estar siempre diversificados, ni un objeto ha de ser nunca de un solo color fuerte; sino que los colores son siempre tantos que, como en las flores jaspeadas, se reducen recíprocamente la fuerza, y el brillo excesivo. En una hermosa tez no solamente hay variedad de tonos sino también de colores, ni el rojo ni el blanco son fuertes y deslumbrantes; y además es tal su mezcla y tan gradual que es imposible señalar el límite; de ahí nace el color dudoso en el cuello y en la cola de los pavos reales, y es muy gracioso en torno a la cabeza del pato.

Gracia
Edmund Burke
Investigación filosófica sobre el origen de las ideas de lo sublime y de lo bello, III, 22, 1756
No hay gran diferencia entre la gracia y la belleza, ya que tanto la una como la otra consisten en gran parte en las mismas cosas. La gracia reside en la postura y en el movimiento, y para ser gracioso en estas cosas se requiere que la dificultad no se vea; para ello conviene un pequeño pliegue del cuerpo y una ajustada posición de las partes de manera que una no estorbe a la otra, ni aparezcan separadas en ángulos agudos y casi imprevistos. Y esa redondez, esta delicadeza de postura constituye esa casi magia de la gracia que mencionábamos, ese no sé qué (*je ne sais quoi*); como el observador podrá descubrir en la Venus de Médicis, en el Antinoo y en cualquier otra estatua graciosísima.

Soledad y silencio
Ugo Foscolo
Sonetos, I, 1803
Quizá porque de la quietud fatal
tú eres la imagen para mí tan querida vienes
¡oh, noche! Y cuando te cortejan alegres
las nubes estivas y los céfiros serenos,
y cuando del níveo aire agitadas
tinieblas y prolongadas al universo traes
siempre desciendes invocada, y los secretos
caminos de mi corazón dulcemente aferras.
Vagar me haces con mis pensamientos sobre las huellas
que van al nada eterno; mientras huye
este tiempo malvado, y van con él las turbas

de los apuros por los que conmigo él se afana;
y mientras yo miro tu paz, duerme
aquel espíritu guerrero que adentro me ruge.

Cada vez más grande
Caspar David Friedrich
Observaciones sobre una colección de pinturas de artistas en su mayor parte vivos o fallecidos recientemente, 1830
Este cuadro es grande, no obstante lo querría aún más grande, porque la superioridad con que el sujeto está concebido exige una extensión mayor en el espacio. Por tanto, siempre es un elogio para un cuadro cuando se desea más grande de lo que en realidad es.

Alejamiento de lo que da miedo
Edmund Burke
Investigación filosófica sobre el origen de las ideas de lo sublime y de lo bello, IV, 7, 1756
Del mismo modo que el trabajo corriente, que es una forma de dolor, es el ejercicio de las partes más robustas, así también una forma de terror es el ejercicio de las partes más delicadas del sistema; y si una cierta forma de dolor es de tal naturaleza que influye sobre la vista y sobre el oído, que son los órganos más delicados, la impresión se aproxima más a la que tiene una causa intelectual. En todos estos casos, si el dolor y el terror son modificados de manera que no sean realmente nocivos, si el dolor no llega a la violencia y el terror no tiene relación con el peligro real de destrucción de la persona, puesto que estas emociones liberan las partes, tanto las delicadas como las robustas, de un estorbo peligroso y dañino, son capaces de producir deleite; no placer, sino una especie de horror deleitoso, una especie de tranquilidad teñida de terror; la cual, desde el momento que depende del instinto de conservación, es una de las pasiones más fuertes. Su objeto es lo sublime. Su más alto grado lo llamo estupor, los grados inferiores son: temor, reverencia y respeto, y la etimología misma de las palabras muestra de qué fuente derivan y cuán distintos son del placer real.

7. Lo sublime de Kant

Será Immanuel Kant quien, en la *Crítica del juicio* (1790), definirá con mayor precisión las diferencias y las afinidades entre lo bello y lo sublime. Para Kant las características de lo bello son: placer sin interés, finalidad sin objetivo, universalidad sin concepto y regularidad sin ley. Lo que quiere decir es que se disfruta de la cosa bella sin desear por ello poseerla, se la contempla como si estuviese organizada perfectamente para un fin concreto, cuando en realidad su único objetivo es su propia subsistencia y, por tanto, se disfruta de ella como si encarnase perfectamente una regla, cuando ella misma es la regla. En este sentido una flor es un ejemplo típico de objeto bello, y precisamente por ello se entiende por qué forma parte de la belleza la universalidad sin concepto: porque no es un juicio estético el que afirma que todas las flores son bellas, sino el que dice que esta flor en particular es bella, y la necesidad que nos induce a decir que esta flor es bella no depende de un razonamiento basado en principios, sino de nuestro sentimiento. En esta experiencia «entran en juego libremente» la imaginación y la inteligencia.
La experiencia de lo sublime es distinta. Kant distingue dos clases de sublime, el matemático y el dinámico. El ejemplo típico de sublime matemático es la visión del cielo estrellado. En este caso tenemos la impresión de que lo que vemos va mucho más allá de nuestra sensibilidad y tendemos a imaginar más de lo que vemos. Y esto es debido a que nuestra razón (la facultad que nos lleva a concebir las ideas de Dios, del mundo o de la libertad, que nuestra inteligencia no puede demostrar) nos induce a postular un infinito que no solo nuestros sentidos no consiguen captar, sino que tampoco nuestra imaginación llega a abarcar en una intuición única. Desaparece la posibilidad de un «libre juego» de la imaginación y de la inteligencia y nace un placer inquieto, negativo, que nos hace sentir la grandeza de nuestra subjetividad, capaz de querer algo que no podemos poseer.
Un ejemplo típico de lo sublime dinámico es la visión de una **tempestad**. Lo que nos conmueve en este caso no es la impresión de una vastedad infinita, sino de una infinita potencia: también en este caso resulta humillada nuestra naturaleza sensible, y de ello se deriva una vez más una sensación de malestar, compensada por el sentimiento de nuestra grandeza moral, contra la que nada valen las **fuerzas de la naturaleza**. Estas ideas, retomadas más tarde, y a lo largo de todo el siglo XIX, por numerosos autores y con matices diversos, alimentarán por sí solas la

William Bradford, *Glaciar Sermitsialik*, c. 1870, New Bedford, Massachusetts, Old Darmouth Historical Society, New Bedford Whaling Museum

Tempestad
Immanuel Kant
Crítica del juicio, I, 2, 28, 1790
Rocas audazmente colgadas y, por decirlo así, amenazadoras, nubes de tormenta que se amontonan en el cielo y se adelantan con rayos y con truenos, volcanes en todo su poder devastador, huracanes que van dejando tras sí la desolación, el océano sin límites rugiendo de ira, una cascada profunda en un río poderoso, etcétera, reducen nuestra facultad de resistir a una insignificante pequeñez, comparada con su fuerza. Pero su aspecto es tanto más atractivo cuanto más temible, con tal de que nos encontremos nosotros en lugar seguro, y llamamos gustosos sublimes esos objetos porque elevan las facultades del alma por encima de su término medio ordinario y nos hacen descubrir en nosotros una facultad de resistencia de una especie totalmente distinta, que nos da valor para poder medirnos con el todo-poder aparente de la naturaleza.

Fuerza de la naturaleza
Samuel Taylor Coleridge
La rima del viejo navegante, 1798
Y entonces llegó el estallido de la tormenta,
que se reveló tiránico y potente:
nos golpeó con sus inmensas alas
y nos persiguió en dirección al sur.

Con inclinados mástiles y chorreante proa,
como aquel que perseguido por gritos y golpes
todavía pisa la sombra de su enemigo,
e inclina hacia delante su cabeza,
el barco navegó raudo, horrísona sonó la tempestad
y hacia el sur, sí nos deslizamos.

Y entonces aparecieron las brumas y la nieve,
y el frío se hizo prodigioso:
y los montes de hielo, altos como los mástiles
pasaban flotando, / verdes cual esmeraldas.

Y, a través de las ráfagas, los nevados acantilados
lanzaban un resplandor siniestro:
no divisamos formas humanas o de animales,
el hielo estaba por todas partes.

Caspar David Friedrich, *La luna sale sobre el mar*, 1822, Berlín, Staatliche Museen

sensibilidad romántica. Para Schiller, lo sublime será un objeto ante cuya representación nuestra naturaleza física percibe sus propios límites, del mismo modo que nuestra naturaleza razonable siente su propia superioridad y su independencia de cualquier límite (*Sobre lo sublime*). Para Hegel, es el intento de expresar el infinito sin hallar en el reino de los fenómenos un objeto que se muestre adecuado a esta representación (*Lecciones de estética*, II, 2).

Se ha dicho, no obstante, que la noción de lo sublime se afirma en el siglo XVIII de forma original e inédita en la medida en que se refiere a una sensación que experimentamos frente a la naturaleza, no frente al arte. Aunque autores posteriores apliquen también —y además— la noción de lo sublime a las artes, la sensibilidad romántica tiene planteado un problema: ¿cómo se puede representar artísticamente la impresión de sublimidad que se experimenta ante los espectáculos de la naturaleza? Los artistas lo intentarán por diversos procedimientos, pintando o narrando (o incluso expresando musicalmente) escenas de tempestad, de llanuras interminables, de helados glaciares, o sentimientos exasperados.

Existen, no obstante, cuadros, como algunos de Caspar David Friedrich, en los que se representan seres humanos que contemplan lo sublime. El ser humano está de espaldas, de modo que no es a él a quien debemos mirar, sino a través de él, poniéndonos en su lugar, viendo lo que él ve y sintiéndonos como él un elemento insignificante en el gran espectáculo de la naturaleza. En todos estos casos, más que representar la naturaleza en un momento sublime, la pintura pretende representar (con nuestra colaboración) **nuestra experiencia del sentimiento de lo sublime**.

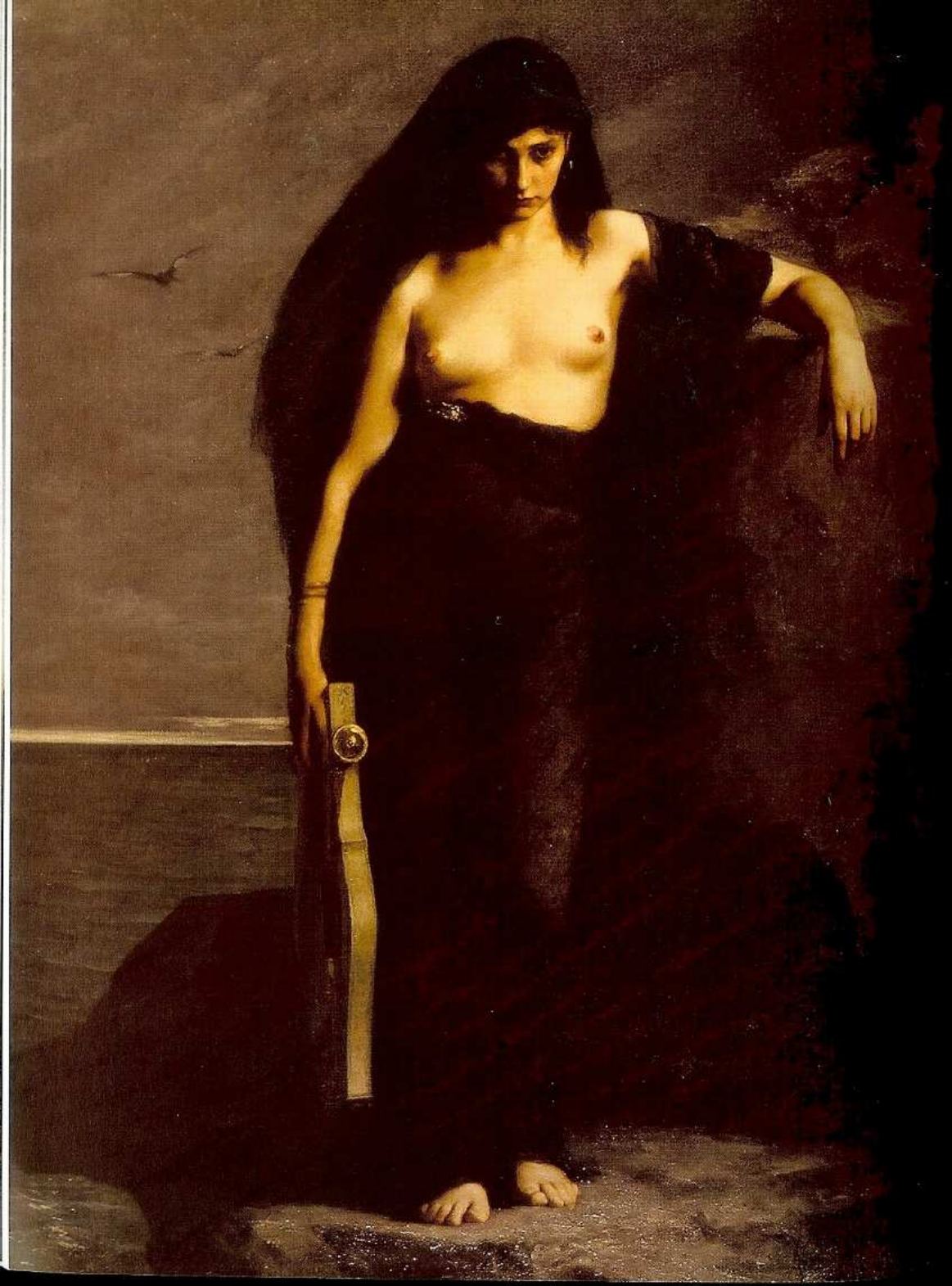
Bello y sublime
Friedrich Schiller
De lo sublime, 1801

La naturaleza nos ha dado dos genios como compañeros a lo largo de la vida. El uno, agradable y alegre, nos hace más corto el viaje fatigoso con la agudeza de su juego, nos hace más ligeras las cadenas de la necesidad y nos conduce entre bromas y alegría hasta los puntos peligrosos, donde tenemos que actuar como puros espíritus y despojarnos de toda envoltura corpórea, hasta el conocimiento de la verdad y el ejercicio del deber. Allí nos abandona, porque su terreno es solo el mundo sensible y su impulso terrenal no puede llevarle más allá. Pero entonces llega el otro, serio y taciturno, que con brazo fuerte nos conduce más allá del profundo abismo. En el primero de estos genios se reconoce el sentimiento de la belleza, en el segundo el sentimiento de lo sublime. Lo bello es ya una expresión de la libertad, pero no de aquella que nos eleva por encima de la potencia de la naturaleza y nos libera de toda influencia corpórea, sino de aquella de la que disfrutamos como hombres en la naturaleza. Nos sentimos libres en la belleza, porque los instintos sensibles están en armonía con la ley de la razón; nos sentimos libres en lo sublime, porque los instintos sensibles no tienen influencia sobre la legislación de la razón, porque en este caso actúa el espíritu como si no estuviera sometido a otras leyes que no sean las propias. El sentimiento de lo sublime es un sentimiento mixto. Está compuesto por un sentimiento de pena, que en su más alto grado se manifiesta como un escalofrío, y por un sentimiento de alegría, que puede llegar hasta el entusiasmo y, si bien no es precisamente placer, las almas refinadas lo prefieren con mucho a cualquier placer. Esta unión de dos sensaciones contradictorias en un único sentimiento demuestra de forma indiscutible nuestra independencia moral. En efecto, siendo absolutamente imposible que el mismo objeto mantenga con nosotros relaciones opuestas, de ello deriva que nosotros mismos estamos con el objeto en dos relaciones distintas; por consiguiente, en nosotros deben estar unidas dos naturalezas opuestas, que están interesadas de forma absolutamente contraria en la representación del objeto mismo. Mediante el sentimiento de lo sublime experimentamos pues que el estado de nuestro espíritu no se corresponde necesariamente con el estado del sentido, que las leyes de la naturaleza no son necesariamente también las nuestras y que hay en nosotros un principio autónomo, independientemente de todas las emociones sensibles. El objeto sublime es de dos clases. O nosotros lo atribuimos a nuestra fuerza intelectual y sucumbimos a la tentación de formarnos una imagen o un concepto de él; o lo atribuimos a nuestra fuerza vital y lo consideramos una potencia frente a la que la nuestra se desvanece.

Nuestra experiencia del sentimiento de lo sublime
Achim von Arnim y Clemens Brentano
Sensaciones ante un paisaje marino de Friedrich, c. 1811

Es magnífico en una soledad infinita contemplar un desierto de agua sin límites bajo un cielo oscuro a orillas del mar, y este sentimiento se une al hecho de haber llegado a este lugar, de tener que marcharse de él, de que se desee cruzar ese mar, de que eso no sea posible, de que se advierta la ausencia de cualquier signo de vida pero se capte su voz en el rumor de las olas, en el soplo del aire, en el movimiento de las nubes, en el grito solitario de los pájaros; eso forma parte de una exigencia que procede del corazón y la naturaleza, por así decir, la frustra. Pero ante el cuadro todo esto no es posible, y todo cuanto yo habría querido hallar en el propio cuadro lo descubrí sobre todo en la relación entre yo y el cuadro, ya que la exigencia que el cuadro me había planteado él mismo la había defraudado: y así me convertí en el fraile capuchino y el cuadro en la duna; el mar, que mi mirada buscaba con nostalgia, estaba completamente ausente. Ahora bien, para vivir esa maravillosa sensación, presté atención a las observaciones tan distintas expresadas por los visitantes a mi alrededor, y las reproduzco porque pertenecen al cuadro, que es sin duda alguna decoración ante la que se desarrolla necesariamente una acción, ya que no concede reposo.

La belleza romántica



Página anterior: Charles-Auguste Mengin, *Safo*, 1867, Manchester Art Gallery

1. La belleza romántica

«Romanticismo» es un término que designa, más que un período histórico o un movimiento artístico determinado, un conjunto de características, actitudes y sentimientos, cuyas peculiaridades consisten en su naturaleza específica y, sobre todo, en sus relaciones originales. Originales son, en efecto, aspectos concretos de la belleza romántica, aunque no es difícil hallar antecedentes y precursores: la belleza de Medusa, grotesca, turbia, melancólica, informe. Pero original es sobre todo el vínculo entre las distintas formas, dictado no por la razón sino por el sentimiento *y* por la razón, vínculo que no tiende a excluir las contradicciones o a resolver las antítesis (finito/infinito, entero/fragmentario, vida/muerte, mente/corazón), sino a reunirlas en una presencia conjunta que constituye la auténtica novedad del Romanticismo. El retrato que Foscolo nos ofrece de sí mismo ejemplifica a la perfección la autorrepresentación del hombre romántico: **belleza y melancolía**, corazón y razón, reflexión e impulso se complementan mutuamente. Sin embargo, hay que procurar no considerar la época histórica en que vivió Foscolo —que se extiende entre la Revolución y la Restauración, entre el neoclasicismo y el realismo— como la época en que se expresa la belleza romántica. En efecto, esta belleza que encontramos en un rostro demacrado y enjuto, y tras la cual asoma sin demasiado disimulo la muerte, ya estaba claramente presente en Tasso y se extenderá hasta finales del siglo XIX con la interpretación macabra que D'Annunzio hace de la *Gioconda* de Leonardo. La belleza romántica expresa, en definitiva, un estado de ánimo que en algunos temas arranca de Tasso y de Shakespeare y se encuentra todavía en Baudelaire y D'Annunzio, elaborando formas que serán retomadas a su vez por la belleza onírica de los surrealistas y por el gusto macabro del kitsch moderno y posmoderno.

François-Xavier Fabre,
Retrato de Foscolo,
Florencia, Galería
de los Uffizi

Escuela flamenca (antes
atribuido a Leonardo),
Cabeza de Medusa,
c. 1640. Florencia,
Galería de los Uffizi

El resplandor de la belleza
William Shakespeare
Romeo y Julieta, II, 2, 1594-1597
Romeo: Pero ¡silencio!, ¿qué resplandor se
abre paso a través de aquella ventana? ¡Es el
Oriente, y Julieta el sol! ¡Surge, esplendente
sol, y mata a la envidiosa luna, lánguida y
pálida de sentimiento porque tú, su doncella,
la has aventajado en hermosura! ¡No la sirvas,
que es envidiosa! Su tocado de vestal es
enfermizo y amarillento, y no son sino bufones
los que lo usan. ¡Deséchalo! ¡Es mi dueña! ¡Oh,
es mi amor! ¡Oh, si ella lo supiera…! Habla…
mas nada se escucha; pero ¿qué importa?
¡Hablan sus ojos; les responderé…! Soy
demasiado atrevido. No es a mí a quien habla.
Dos de las más resplandecientes estrellas de
todo el cielo, teniendo algún quehacer, ruegan
a sus ojos que brillen en sus esferas hasta
su retorno. ¿Y si los ojos de ella estuvieran
en el firmamento y las estrellas en su rostro?
¡El fulgor de sus mejillas avergonzaría a esos
astros, como la luz del día a la de una lámpara!
¡Sus ojos lanzarían desde la bóveda celeste
unos rayos tan claros a través de la región
etérea, que cantarían las aves creyendo
llegada la aurora…! ¡Mirad cómo apoya en
su mano la mejilla! ¡Oh! ¡Quién fuera guante
de esa mano para poder tocar esa mejilla!

Belleza y melancolía
Ugo Foscolo
Sonetos, VII, 1802
Surcada tengo la frente, ojos hundidos atentos,
crin leonada, mejillas hendidas, aire osado,
labios túmidos encendidos, y dientes tersos,
cabeza gacha, hermoso cuello y amplio pecho;

miembros proporcionados; vestir simple
y selecto;
veloces pasos, pensamientos, actos y acentos;
sobrio, humano, leal, pródigo, franco;
adverso al mundo, a mí adversos los eventos;

a veces de lengua y a menudo de mano
valeroso;
triste los más días y solo ensimismado,
pronto, iracundo, inquieto, tenaz;

de vicios rico y de virtudes, alabo
la razón, pero acudo donde al corazón place;
muerte solo me dará fama y reposo.

Poción y sortilegio
Charles Baudelaire
Pequeños poemas en prosa, 1869
Es muy fea. ¡Y a pesar de ello es deliciosa!
El Tiempo y el Amor la han marcado con
sus garras y le han enseñado salvajemente
lo que cada minuto y cada beso se llevan
de juventud y de frescura.
Es ciertamente fea; es hormiga, araña, si queréis
hasta esqueleto: ¡Pero también es brebaje,
magisterio, hechizo! En suma, es primorosa.
No pudo el Tiempo destruir la armonía
chispeante de su andar y la elegancia
inalterable de su figura. El Amor no pudo
alterar la delicadeza de su aliento infantil,

Eugène Delacroix,
Muerte de Sardanápalo,
1827, París,
Museo del Louvre

y el tiempo nada arrancó de su abundante
crin, que exhala en leonados perfumes toda
la vitalidad endiablada del Mediodía francés:
Nimes, Aix, Arlès, Aviñón, Narbona, Tolosa,
¡ciudades benditas del sol, enamoradas
y encantadoras!
Vanamente la mordieron con buenos dientes
el Tiempo y el Amor; en nada redujeron el
encanto vago, pero eterno, de su pecho de
doncel.
Gastada quizá, pero no agotada, y siempre
heroica, hace pensar en esos caballos de fina
raza que los ojos del verdadero aficionado
distinguen aunque vayan enganchados a
un coche de alquiler o a un lento carromato.
¡Y es, además, tan dulce e impetuoso! Quiere
como se quiere en otoño; diríase que la
cercanía del invierno enciende en su corazón
un fuego nuevo, y nada de fatigoso hubo
jamás en lo servil de su ternura.

La Gorgona
Gabriele D'Annunzio
Isaotta Guttadauro y otras poesías, 1885

Ella tenía el rostro cubierto
de aquella intensa palidez que adoro. [...]
En la boca lucía la sonrisa
fulgidísima y cruel
que el divino Leonardo
persiguió en sus telas.
Aquella sonrisa tristemente
luchaba con la dulzura
de los ojos alargados y daba una fascinación
sobrehumana a la belleza
de las cabezas femeninas
que el gran Vinci amaba. Una flor
dolorosa era la boca. [...]

La muerte y la belleza
Victor Hugo
Ave, Dea, 1888
La muerte y la belleza son dos
cosas profundas
que contienen tanto azul y tanto negro,
que parecen dos hermanas terribles
y fecundas
con un mismo enigma y un mismo
misterio.

Francesco Hayez,
Magdalena penitente,
1833, Milán,
Galería Municipal
de Arte Moderno

Es interesante recorrer la formación progresiva del gusto romántico a través de los cambios semánticos de los términos *romantic*, *romanesque* y *romantisch*. A mediados del siglo XVII el término *romantic* es sinónimo (en sentido negativo) de «novelesco» («like the old romances»); un siglo más tarde significa más bien «quimérico» (*romanesque*) o «pintoresco»; a este espectáculo pintoresco Rousseau le añade una importante determinación subjetiva: la expresión de un «no sé qué» («je ne sais quoi») vago e indefinido. Finalmente, los primeros románticos alemanes amplían el alcance de lo indefinible y de lo vago designado por el término *romantisch*: abarca todo lo lejano, mágico, desconocido, incluido lo lúgubre, lo irracional, lo fúnebre. Sobre todo, es característicamente romántica la *aspiración* (*Sehnsucht*) a todo esto: una aspiración que no se caracteriza históricamente, por lo que es romántico cualquier arte que exprese tal aspiración, o tal vez es romántico todo el arte en la medida en que no expresa más que esta aspiración. La belleza deja de ser una forma y se vuelve bello lo informe, lo caótico.

2. Belleza romántica y belleza novelesca

Página siguiente:
Francesco Hayez,
El beso, 1859, Milán,
Pinacoteca Brera

«Como las viejas novelas»: a mediados del siglo XVII, la expresión se refería a las novelas de ambientación medieval y caballeresca, a las que se oponía la nueva novela sentimental, cuyo tema no era la vida fantástica de las gestas heroicas, sino la vida real, cotidiana.
Esta nueva novela, que había nacido en los salones parisinos, influye profundamente en la idea romántica de la belleza, en cuya percepción se mezclan pasión y sentimiento: una muestra excelente, considerando además el destino posterior del autor, es la novela juvenil de Napoleón *Clisson et Eugénie*, en la que ya aparece la novedad del amor romántico respecto a la pasión amorosa dieciochesca. A diferencia de los personajes de madame de La Fayette, los héroes románticos —de Werther a Jacopo Ortis, por citar a los más conocidos— no son capaces de resistir a la fuerza de las pasiones. La belleza amorosa es una belleza trágica, frente a la que el protagonista se encuentra inerme e **indefenso**.

Relatividad de la belleza
Pierre Ambroise Choderlos de Laclos
Las mujeres y su educación, XI
Por otra parte, si queremos convencernos de que la belleza actúa solo porque remite a la idea del placer y de que para nosotros está representada por el conjunto de los rasgos que estamos habituados a contemplar, bastará cambiar de país. Trasladad, por ejemplo, a un francés a Guinea: al principio el aspecto de las negras le provocará rechazo porque sus rasgos, insólitos para él, no le evocan ningún recuerdo voluptuoso, pero en cuanto se acostumbre, dejará de sentir rechazo y aunque eligiendo a aquellas que estén más próximas a los cánones de belleza europeos comenzará a recuperar el gusto por la frescura, la elevación y la fuerza que son en todas partes signos de belleza; muy pronto, y a medida que se vaya acostumbrando más, acabará prefiriendo las características estéticas que ve todos los días a aquellas de las que solo conserva un débil recuerdo, y preferirá una nariz achatada, labios gruesos, etcétera; de tal modo están ocultas las múltiples interpretaciones de la belleza y las aparentes contradicciones en los gustos de los hombres.

Los antiguos y la belleza
Friedrich Schlegel
Lyceum, fragmento 91, 1795
Los antiguos no son ni los judíos ni los cristianos, ni los ingleses de la poesía. No son un pueblo de artistas elegido arbitrariamente por Dios ni poseen ellos solos una fe beatificante en la belleza; ni tienen un monopolio de la poesía.

Indefenso
Ugo Foscolo
Últimas cartas de Jacopo Ortis, 12 de mayo, 1798
No he osado, no, no he osado. Podría haberla abrazado y estrechado contra mi corazón. La he visto dormida; el sueño tenía cerrados esos grandes ojos negros, pero las rosas de su cara se extendían aún más vivas por sus frescas mejillas. Descansaba su bello cuerpo abandonado en un sofá. Mientras un brazo sostenía la cabeza, el otro le colgaba suavemente. Muchas veces la he visto

pasear y bailar, ha penetrado hasta lo más recóndito de mi alma su arpa y su voz, la he adorado lleno de pánico, como si la hubiera visto descender del paraíso… pero tan hermosa como hoy no la he visto jamás. Su vestido transparentaba los contornos de su cuerpo angelical, y mi alma lo contemplaba y… ¿qué más puedo decirte? El ímpetu y el éxtasis amoroso me habían inflamado y arrebatado. Como un devoto tocaba su vestido, sus cabellos olorosos y el ramillete de violetas que llevaba prendido en el pecho. Sí, sí, bajo esta mano ya sagrada he sentido palpitar su corazón. Respiraba el aliento de su boca entreabierta y ya iba a absorber toda la voluptuosidad de los labios celestiales… ¡Un beso!, un solo beso y habría bendecido las lágrimas que desde hace tanto tiempo derramo por ella, cuando la oí suspirar en sueños. Retrocedí como empujado por una mano divina.

Lucia Mondella
Alessandro Manzoni
Los novios, II, 1827
Lucía salía en aquel momento toda compuesta de las manos de su madre. Las amigas se disputaban a la novia, y le hacían fuerza para que se dejase ver; y ella se zafaba, con esa modestia un poco guerrera de las campesinas, poniendo el codo ante la cara como escudo, agachando esta sobre el pecho, y frunciendo las largas y negras cejas, mientras la boca, en cambio, se distendía en una sonrisa. Los negros y juveniles cabellos partidos en la frente, con una raya blanca y fina, se recogían detrás de la cabeza, en múltiples rodetes, atravesados por largos alfileres de plata, que se distribuían todo alrededor, casi a modo de rayos de una aureola, como todavía se usa entre las campesinas milanesas. En torno al cuello tenía una sarta de granates alternados con bolitas de oro afiligranado: llevaba un hermoso corpiño de brocado floreado, con las mangas separadas y atadas con bonitas cintas: una falda corta de hiladillo de seda, de pliegues menudos y abundantes, unas medias carmesí, unas zapatillas también de seda, bordadas. Además de esto, que era el ornamento especial del día de la boda, Lucía tenía el cotidiano de una modesta belleza, realzada entonces por las variadas emociones que se pintaban en su cara: un júbilo mitigado por una leve turbación, esa plácida congoja que asoma de cuando en cuando al rostro de las novias, y, sin alterar su belleza, le confiere un carácter particular. La pequeña Bettina se metió en el corrillo, se acercó a Lucía, le hizo entender hábilmente que tenía algo que comunicarle, y le dijo su secreto al oído.

Encender una fuerte pasión
Napoleón Bonaparte
Clisson y Eugénie, c. 1800
Escéptico por naturaleza, Clisson se volvía melancólico. El sueño había ocupado en él el lugar de la reflexión. No tenía nada que hacer, ni que temer ni que esperar. Este estado de quietud, tan nuevo para su carácter, lo había conducido sin darse cuenta al torpor. Desde el amanecer andaba errante por el campo, se entretenía con sus pensamientos habituales. A menudo iba a las termas de Alles, que distaban una legua de su casa. Allí pasaba mañanas enteras observando a los hombres o recorriendo el bosque, o leyendo algún buen libro. Un día en que, contrariamente a lo habitual, había mucha gente, se encontró con dos graciosas personas que parecían gozar sobremanera del paseo. Regresaban solas, con la ligereza y la alegría de sus dieciséis años. Amélie tenía un bello cuerpo, bellos ojos, bellos cabellos, bello color y diecisiete años. Eugénie, un año más joven, no era tan bella. Amélie parecía decir con la mirada: tú me amas, pero no eres el único, hay otros muchos; sepas pues que para gustarme debes adularme, aprecio los cumplidos y me gusta el tono ceremonioso. Eugénie nunca miraba fijamente a un hombre. Sonreía dulcemente para mostrar los dientes más bellos que uno pueda imaginar. Si se le ofrecía la mano, la tendía tímidamente y enseguida la retiraba. Se habría dicho que era una provocación dejar ver la mano más bella que jamás se haya visto, cuya blancura contrastaba con el azul de las venas. Amélie era como un fragmento de música francesa, que se escucha con placer porque todos captan la suite de los acordes, todos aprecian la armonía. Eugénie era como el canto del ruiseñor, o como un fragmento de Paisiello que solo gusta a las almas sensibles, una melodía que transporta y apasiona a las almas hechas para escucharla intensamente, pero que a la mayoría le parece mediocre. Amélie subyugaba a la mayor parte de jóvenes, pretendía el amor. En cambio, Eugénie solo podía gustar al hombre ardiente que no ama por gusto, por galantería, sino con la pasión de un sentimiento profundo. La primera conquistaba el amor con su belleza. Eugénie debía encender en el corazón de uno solo una pasión fuerte, digna… de los héroes.

John Everett Millais, *Ofelia*, 1851-1852, Londres, Tate Gallery

Además, como veremos, para el hombre romántico la muerte misma, arrebatada al reino de lo macabro, tiene su fascinación y puede ser bella: el propio Napoleón, una vez convertido en emperador, deberá promulgar un decreto contra ese suicidio por amor al que había destinado a su Clisson, como demostración de la difusión de las ideas románticas a principios del siglo XIX. La belleza romántica hereda de la novela sentimental el realismo de la pasión y experimenta en sí misma la relación del individuo con el destino que caracteriza al héroe romántico. Sin embargo, esta herencia no anula el arraigo original en la historia. En efecto, para los románticos la historia es objeto del máximo respeto, pero no de veneración: la época clásica no contiene cánones absolutos que la modernidad deba imitar. Privado de su componente ideal, el concepto mismo de belleza se modifica profundamente. En primer lugar, esa **relatividad de la belleza**, a la que ya habían llegado algunos escritores del siglo XVIII, puede ser fundamentada históricamente a través de los instrumentos propios de la investigación histórica sobre las fuentes. La belleza simple y campesina (pero no estúpida) de **Lucia Mondella** refleja un ideal —la inmediatez de los valores de una Italia premoderna idealizada en la campiña lombarda del siglo XVII—, pero es un ideal descrito desde un punto de vista histórico, es decir, de forma realista y no abstracta. De forma análoga, y siguiendo con *Los novios*,

Eugène Delacroix,
Mujeres de Argel, 1834,
París, Museo del
Louvre

la belleza del paisaje alpino en el momento de la fuga expresa un sentimiento de belleza sincera e ingenua, no corrompida aún por los valores de la modernidad y del progreso; modernidad y progreso que el Manzoni realista y racionalista sabe que son consecuencia de la independencia nacional y de la época liberal, pero que el Manzoni jansenista no puede aceptar.
En segundo lugar, en el conflicto entre el canon clásico y el gusto romántico emerge una visión de la historia como depósito de imágenes variadas, sorprendentes, insólitas, que el clasicismo tendía a relegar a un segundo plano y que la moda de los viajes había relanzado con el culto de lo exótico y de lo oriental: nada expresa mejor esta distancia que la comparación entre la extraordinaria maestría técnica de Ingres, con su sentido de la perfección que a sus contemporáneos tal vez les resulta insoportable, y la aproximación relativa del trazo de Delacroix, que expresa la tensión hacia una belleza sorprendente, exótica y violenta.

Página siguiente:
Jean-Auguste-
Dominique Ingres,
La condesa Hanssonville,
1845, Nueva York,
The Frick Collection

El canon clásico
Johann Wolfgang Goethe
Viaje a Italia (Caserta, 16 de marzo de 1787), 1828
El caballero Hamilton [...] ha encontrado el colmo del deleite tanto natural como artificial en la persona de una bella muchacha. La hospeda en su casa, y es una joven inglesa de unos veinte años, realmente bella y bien formada. La ha vestido con un traje griego que le sienta de maravilla: así vestida, se suelta la cabellera, coge dos o tres chales, y sabe dar tal variedad a sus posturas, a sus gestos, a sus expresiones, que uno acaba creyendo que en verdad está soñando. Lo que tantos artistas desearían expresar, aparece en ella realizado, lleno de vida y de una variedad sorprendente. [...] El anciano caballero halla en ella todas las estatuas antiguas, todos los bellos perfiles de las monedas sículas, y hasta el Apolo de Belvedere.

3. La belleza vaga del «no sé qué»

La expresión «je ne sais quoi» referida a una belleza que no se puede expresar con palabras, y sobre todo referida al correspondiente sentimiento que despierta en el ánimo del espectador, no es en sí misma una invención de Rousseau. La frase no es original, pues la encontramos ya en Montaigne y en el padre Bouhours, que en *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* (1671), censuraba la moda de los poetas italianos de convertir en misterio cualquier cosa con su «non so che»; ni tampoco es original su uso, presente ya en la *Bellezza delle donne* de Agnolo Firenzuola, y sobre todo en Tasso, en quien el «non so che» pasó a significar no ya la belleza como gracia sino el movimiento emocional suscitado en el ánimo del espectador.

Jean-Baptiste Camille Corot, *Lectora con corona de flores*, 1845, París, Museo del Louvre

Página siguiente:
Karl Friedrich Schinkel, *La puerta en la roca*, 1818, Berlín, Nationalgalerie

Con este significado retoma Rousseau el «non so che», dando un sentido romántico a Tasso. Pero sobre todo Rousseau inserta esta vaguedad expresiva en el contexto de una ofensiva más amplia contra la artificiosa belleza áulica y clasicista, dirigida ahora con medios más radicales que sus contemporáneos ilustrados y neoclasicistas. Si el hombre moderno no es el fruto de una evolución sino de una degeneración de la pureza originaria, hay que entablar la batalla contra la civilización con armas nuevas, no tomadas ya del arsenal de la razón (que es producto de la misma degeneración), sino con las armas del sentimiento, de la naturaleza, de la espontaneidad. A los ojos de los románticos, a los que Rousseau imprime un sello decisivo y duradero, se abre un horizonte que Kant prudentemente entreabrió con la crítica de lo sublime. La naturaleza misma, opuesta al artificio de la historia, resulta oscura, informe, misteriosa: no se deja captar por formas precisas y nítidas, sino que conmueve al espectador con visiones grandiosas y sublimes. Por eso no se describe la belleza de la naturaleza, sino que se experimenta directamente y se intuye lanzándose a su interior. Y puesto que la **melancolía** nocturna es el sentimiento que mejor expresa esta inmersión y compenetración con la naturaleza, romántico es también el hombre de los paseos nocturnos y del **vagar inquieto** a la luz de la luna.

Melancolía
Immanuel Kant
Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y de lo sublime, II, 1764
La persona cuyos sentimientos tienden a la melancolía no se define así porque, privada de las alegrías de la vida, se consume en una oscura melancolía, sino porque sus sensaciones, cuando se amplían más allá de una cierta medida, o toman una dirección equivocada, alcanzan esta tristeza del alma con más facilidad que otras condiciones del espíritu. En el melancólico domina el sentimiento de lo sublime. Hasta la belleza, a la que es tan sensible, no tiende solamente a fascinarlo, sino a conmoverlo inspirándole admiración. El goce del placer es en él más ordenado, pero no por eso menos intenso; ahora bien, cualquier conmoción suscitada por lo sublime tiene para él mayor atractivo que todos los fascinantes alicientes de lo bello.

El inquieto vagar
Percy Bysshe Shelley
Himno a la belleza intelectual, 1815-1816
Espíritu, Belleza que consagras
con tu lumbre el humano pensamiento
sobre el que resplandeces, ¿dónde has ido?
¿Por qué cesa tu brillo y abandonas
este valle de lágrimas desierto?
¿Por qué el sol no teje por siempre
un arco iris en tu arroyo?
¿Por qué cuanto ha nacido languidece?
¿Por qué temor y sueño, vida y muerte
ensombrecen el mundo de este modo?
¿Por qué el hombre ambiciona tanto
odio y amor, desánimo, esperanza?

Misteriosa noche
Novalis
Himnos a la noche, I, 1797
¿También tú gozas de nosotros, noche oscura? ¿Qué sostienes bajo el manto que, con fuerza invisible, alcanza a mi alma? Un bálsamo precioso se derrama de tus manos, del haz de adormidera. Alza las pesadas alas del corazón.

4. Romanticismo y revuelta

Rousseau, inconscientemente, expresa un extendido malestar ante la época presente que invade no solo a los artistas e intelectuales, sino también a toda la clase burguesa. Lo que une a individuos a menudo muy diferentes entre sí, que no se consolidarán hasta más tarde como clase social homogénea por gusto, espíritu e ideología, es la percepción del mundo aristocrático, con sus reglas clásicas y sus bellezas áulicas, como un mundo estrecho y frío. Este espíritu se ve reforzado por la valoración del individuo, amplificada a su vez por la competencia que se establece entre los escritores y los artistas en el libre mercado de la cultura para ganarse el favor de la opinión pública. Como en Rousseau, esta rebelión se expresa a través del sentimentalismo, la búsqueda de las emociones y de las conmociones, la valoración de los efectos sorprendentes.
Es en Alemania donde estas tendencias hallan su expresión más inmediata, en el movimiento del Sturm und Drang, que expresa la oposición contra la razón despótica que gobierna a través de los soberanos ilustrados, negando espacio legítimo a una clase intelectual que, tanto en la moral como en las ideas, está ya apartada de la aristocracia cortesana.

Charles Giraud, *Enfermo febril en el campo romano*, c. 1815, Clermont-Ferrand, Museo de Bellas Artes

Eugène Delacroix,
La libertad guiando al pueblo, 1830, París, Museo del Louvre

A la belleza desencantada de la época los prerrománticos oponen una concepción del mundo concebido como algo inexplicable e impredecible: un «sanculottismo literario» (como dirá Goethe) que de la constricción externa saca fuerzas para un sentimiento de rebelión completamente interno. Pero es una interioridad que, precisamente por su negación de las reglas de la razón, es por sí misma libre y despótica a la vez: el hombre romántico vive su propia vida como una novela, arrastrado por la **fuerza de los sentimientos** a los que no puede resistirse. De ahí brota la melancolía del héroe romántico. No es casual que para Hegel el romanticismo arranque justamente de Shakespeare, asociándose al prototipo de héroe pálido y triste, Hamlet, simbolizado por el maestro reconocido de los románticos.

Poder de los sentimientos
Ugo Foscolo
A Paolo Costa, 1796
Ahora que, disipadas por un momento las tinieblas que oscurecen todos mis tristes pensamientos, ahora que el latido de mi corazón halla cierto reposo, y la fantasía no tiñe todos los objetos con sus tintes de muerte, pienso en la amistad, y me deleito envuelto en una elegante melancolía murmurando los patéticos versos de Ossian y de Jeremías, contemplando imágenes de Canova, de Rafael y de Dante; y entre los más suaves latidos permanezco finalmente absorto en el semblante de la bellísima entre las mujeres. Bendigo la mano de la naturaleza, adoro la efigie de lo sublime y de lo bello, y me deleito en el aspecto tumultuoso de las pasiones, y de un inquieto placer.

5. Verdad, mito, ironía

Hegel desempeña un papel consciente de normalización de la impulsividad romántica al formular categorías estéticas que impondrán durante mucho tiempo una visión distorsionada de todo el movimiento romántico: la aspiración al infinito la asocia Hegel con la idea de «**alma bella**», para indicar una forma ilusoria de refugiarse en una interioridad que se niega a la relación ética con el mundo real. El juicio de Hegel es poco generoso porque, burlándose de la pureza del alma bella, no capta cuanto hay de profundamente innovador en la elaboración que hace el espíritu romántico del concepto de belleza. Los románticos —en especial Novalis y Friedrich Schlegel, impulsores de la revista *Athenäum*, y Hölderlin— no buscan una belleza estética y armónica, sino dinámica, que deviene y, por tanto, no armónica, puesto que (como enseñaron también Shakespeare y los manieristas) lo bello puede surgir de lo feo, la forma de lo informe, y viceversa. Se trata, en definitiva, de plantear de nuevo las antítesis clásicas del pensamiento para reconsiderarlas en una relación dinámica: recortar la distancia entre sujeto y objeto —y la experiencia de la novela es decisiva para la formación de este sentimiento— con vistas a una discusión más radical de la separación entre finito e infinito, individuo y totalidad. La belleza

Alma bella
Georg Wilhelm Friedrich Hegel
Fenomenología del espíritu, 1821
La conciencia vive en la angustia de manchar la gloria de su interior con la acción y la existencia; y, para conservar la pureza de su corazón, rehúye todo contacto con la realidad y permanece en la obstinada impotencia de renunciar al propio sí mismo llevado hasta el extremo de la última abstracción y de darse sustancialidad y transformar su pensamiento en ser y confiarse a la diferencia absoluta. El objeto hueco que se produce lo llena, pues, ahora, con la conciencia de la vaciedad; su obrar es el anhelar que no hace otra cosa que perderse en su hacerse objeto carente de esencia y que, recayendo en sí mismo más allá de esta pérdida, se encuentra solamente como perdido; en esta pureza transparente de sus momentos, un *alma bella* desventurada, como se la suele llamar, arde consumiéndose en sí misma y se evapora como una nube informe que se disuelve en el aire.

Belleza y verdad
John Keats
Oda a una urna griega, V, 1820
[...] ¡Oh forma ática! ¡Bella posición! Con raza
hombres de mármol y doncellas muy trabajadas
con ramas de bosques y hierbas pisadas;
tú, forma silenciosa, nos absorbes el
pensamiento
como lo hace la eternidad: ¡Fría Pastoral!
Cuando el viejo tiempo consuma esta
generación
tú continuarás, sumida en otro dolor
que el nuestro, como amigo del hombre, a
quien dices
«La belleza es verdad, la verdad belleza... esto
es lo único
que sabéis de la tierra y todo lo que necesitáis
saber».

Página anterior:
Théodore Chassérieau,
Las dos hermanas, 1843,
París, Museo del Louvre

se configura como sinónimo de verdad en un replanteamiento profundo de una hendíadis tradicional.

Para el pensamiento griego (y para toda la tradición posterior que a este respecto puede muy bien ser calificada de «clásica») la belleza coincidía con la verdad porque, en cierto modo, la verdad era la que producía la belleza; en cambio, para los románticos es la belleza la que produce la verdad. La belleza no participa de la verdad, sino que es su artífice. Lejos de huir de lo real en nombre de una belleza pura, los románticos piensan en una belleza que produce una mayor verdad y realidad. Los románticos alemanes esperan que semejante belleza pueda producir una **nueva mitología** que sustituya las «fábulas» de los antiguos por un discurso que sea moderno en los contenidos pero que posea la misma inmediatez comunicativa de los mitos griegos. En torno a esta idea trabajan por separado tanto Friedrich Schlegel como los jóvenes Hölderlin, Schelling y Hegel. De estos tres conservamos un documento escrito por el joven Hegel pero de atribución incierta (¿elaboró Hegel el relato de una discusión entre Hölderlin y Schelling o transcribió un discurso de Hölderlin a Schelling que le refirió, con o sin anotaciones y correcciones, el segundo?): la radicalidad del vínculo entre belleza, mitología y liberación que aparece expresada en este escrito ya no será mencionada por el Hegel maduro. La función de esta mitología de la razón tiene un alcance político inaudito: llevar a cabo en la inmediatez de la comunicación universal la completa liberación del espíritu de la humanidad. Esta belleza tiene el poder de disolver su propio contenido particular para abrir la obra de arte al absoluto, y al mismo tiempo tiene el poder de superar la forma de la obra de arte en dirección a la obra de arte absoluta, expresión del arte enteramente «romanticizado». Los románticos —y Schlegel en especial— relacionan esta belleza concreta con el concepto de «ironía». La ironía romántica no es (como darán a entender más tarde algunos detractores, entre ellos Hegel) un movimiento subjetivo que tiene el poder de reducir cualquier contenido objetivo hasta disolverlo en el arbitrio. Al contrario, el uso romántico de la ironía tiene sus raíces en el método dialógico socrático: al utilizar la ligereza incluso en el caso de contenidos graves y

Nueva mitología
Friedrich Schlegel
Diálogo sobre la poesía, II, 1800
La única cosa que os ruego es que no pongáis en duda la posibilidad de una nueva mitología; en cambio las otras dudas, cualquiera que sea su procedencia y dirección, serán bienvenidas y permitirán dar a mi análisis mayor riqueza y libertad. Y ahora escuchad con atención mis hipótesis, porque no son más que hipótesis lo que, considerando el estado de la situación, puedo pretender ofreceros. Espero que vosotros seáis quienes las transformaréis en verdades: en efecto son, si queréis que así sean, propuestas con vistas a intentos. Si es cierto que puede surgir una nueva mitología, con sus formas exclusivas, de las profundidades más remotas del espíritu, el idealismo —el mayor fenómeno de nuestra época— nos ofrece una indicación bastante significativa y una extraordinaria confirmación de lo que pretendemos. El idealismo nació precisamente de ese modo, como de la nada, y ahora también en el mundo del espíritu se ha constituido en punto firme, a partir del cual la energía del hombre puede expandirse en todas direcciones y evolucionar progresivamente, segura de no perderse a sí misma ni el camino de regreso. La gran revolución se extenderá a todas las ciencias y a todas las artes. Su acción ya es visible en la física, donde el idealismo irrumpió espontáneamente aun antes de que la filosofía la tocara con su varita mágica.

Francesco Hayez, *Autorretrato con tigres y leones*, 1831, Milán, Museo Poldi Pezzoli

comprometidos, el método irónico permite presentar simultáneamente dos puntos de vista o dos opiniones opuestas sin una selección preconcebida o juicio previo. La ironía es, por tanto, un método —por no decir incluso *el* método— filosófico. Además, la actitud irónica permite al sujeto un doble movimiento de aproximación y alejamiento en relación con el objeto: la ironía es una especie de antídoto que refrena el entusiasmo relacionado con el contacto con el objeto y la anulación en el objeto mismo, pero impide también la caída en el escepticismo relacionada con el distanciamiento del objeto.
De este modo el sujeto puede, sin perder su propia libertad y sin convertirse en esclavo del objeto, compenetrarse con el objeto mismo, manteniendo su propia subjetividad. En esta compenetración entre sujeto y objeto se refleja la compenetración correspondiente entre la aspiración subjetiva a una vida novelesca, impulsada más allá de los límites estrechos de la realidad, y la vida del héroe de la novela romántica, ya sea **Jacopo Ortis** o **Werther**.

El acto estético
Georg Wilhelm Friedrich Hegel
Diálogo sobre la poesía, 1821
Tengo la certeza de que el supremo acto de la razón, aquel en que esta comprende la totalidad de las ideas, es un acto estético, y que verdad y bondad están íntimamente fundidas tan solo en la belleza. [...] Expondré ahora una idea de la que, por lo que sé, ningún hombre es aún consciente: es necesario poseer una nueva mitología, pero debe ponerse al servicio de las ideas, debe convertirse en una mitología de la razón. La mitología debe volverse filosófica, de modo que haga racional al pueblo, y la filosofía debe volverse mitológica, de modo que los filósofos se tornen sensibles. Si no damos a las ideas forma estética, esto es, mitológica, no tendrán interés para el pueblo. [...] Y así finalmente los que son ilustrados y los que no lo son se unirán. No más miradas despreciativas, no más temor del pueblo a sus sabios y a sus sacerdotes. Ninguna capacidad será ya reprimida: ¡reinará por fin la libertad general y la igualdad de los espíritus! Será la máxima, la más alta obra del hombre.

Jacopo Ortis
Ugo Foscolo
Últimas cartas de Jacopo Ortis, 25 de marzo, 1798
Te amé. Te amé y te amo como nadie podrá amarte. Poco precio es la muerte, oh ángel mío, la muerte para quien ha podido oír que le amas, ha sentido correr por su alma la voluptuosidad de un beso tuyo y ha podido llorar contigo. Estoy con un pie en la fosa y, no obstante, vuelves como solías ante estos ojos

Johann Heinrich Füssli, *Titania abraza a Bottom*, 1792-1793, Zurich, Kunsthaus

que mueren fijos en ti, en ti, que sagrada resplandeces en toda tu belleza. Y dentro de poco... Todo está preparado: ya es noche avanzada. Adiós, dentro de poco nos separará la nada o la incomprensible eternidad. ¿En la nada? Sí, sí, sí; puesto que estaré sin ti, ruego al Todopoderoso que me reserve un lugar donde reunirme contigo para siempre; le rezo desde lo más profundo de mi alma en esta hora suprema de la muerte para que me abandone a la nada solamente. Pero moriré incontaminado, y dueño de mí mismo, y lleno de ti y de tu llanto. Perdóname, Teresa, si alguna vez... ¡Ah!, consuélate y vive por la felicidad de nuestros pobres padres; tu muerte maldeciría mis cenizas.
Y si alguien osara culparte de mi infeliz destino, niégaselo con este solemne juramento que pronuncio a punto de abandonarme a la noche de la muerte: Teresa es inocente. Ahora, acoge mi alma.

Werther
Johann Wolfgang Goethe
Werther, III, 20 de diciembre, 1774
Un vecino vio el fogonazo y oyó la detonación; pero, como todo permaneció tranquilo, no se cuidó de averiguar lo ocurrido. A las seis de la mañana del siguiente día entró el criado en la alcoba con una luz y vio a su amo tendido en el suelo, bañado en sangre y con una pistola al lado. Le llamó y no obtuvo respuesta. Quiso levantarle y observó que todavía respiraba. Corrió a avisar al médico y a Alberto. Cuando Carlota oyó llamar, un temblor convulsivo se apoderó de todo su cuerpo. Despertó a su marido y se levantaron. El criado, llorando y sollozando, les dio la fatal noticia; Carlota cayó desmayada a los pies de su marido.
Cuando el médico llegó al lado del infeliz Werther, le halló todavía en el suelo y sin salvación posible. El pulso latía aún, pero todos sus miembros estaban paralizados. La bala

Eugène Delacroix,
La muerte de Lara,
c. 1820, Los Ángeles,
Paul Getty Museum

había entrado por encima del ojo derecho, haciendo saltar los sesos. Le sangraron de un brazo: la sangre corrió: todavía respiraba. Unas manchas de sangre que se veían en el respaldo de su silla demostraban que consumó el acto sentado delante de la mesa en que escribía, y que en las convulsiones de la agonía había rodado al suelo. Se hallaba tendido boca arriba, cerca de la ventana, vestido y calzado, con frac azul y chaleco amarillo.

La gente de la casa de la vecindad, y poco después todo el pueblo, se pusieron en movimiento. Llegó Alberto. Habían colocado a Werther en su lecho, con la cabeza vendada. Su rostro tenía ya el sello de la muerte. No se movía, pero sus pulmones funcionaban aún de un modo espantoso: unas veces, casi imperceptiblemente; otras, con ruidosa violencia. Se esperaba que de un momento a otro exhalase el último suspiro.

No había bebido más que un vaso de vino de la botella que tenía sobre la mesa. El libro de Emilia Galotti estaba abierto sobre el pupitre. La consternación de Alberto y la desesperación de Carlota eran indescriptibles. El anciano administrador llegó, turbado y conmovido. Abrazó al moribundo, bañándole el rostro con su llanto. Sus hijos mayores no tardaron en reunírsele y se arrodillaron junto al lecho, besando las manos y la boca del herido y demostrando hallarse poseídos del más intenso dolor. El de más edad, que había sido siempre el predilecto de Werther, se colgó del cuello de su amigo y permaneció abrazado a él hasta que expiró. Hubo que retirarle a la fuerza. A las doce del día falleció Werther.

La presencia del administrador y las medidas que tomó evitaron todo desorden. Hizo enterrar el cadáver por la noche, a las once, en el sitio que había indicado Werther. El anciano y sus hijos fueron formando parte del fúnebre cortejo; Alberto no tuvo valor para tanto. Durante algún tiempo se temió por la vida de Carlota.

Werther fue conducido por jornaleros al lugar de su sepultura; no le acompañó ningún sacerdote.

6. Turbio, grotesco, melancólico

La rebelión de Rousseau contra la civilización se manifiesta, desde el punto de vista artístico, como una rebelión contra las reglas y los artificios clásicos y, sobre todo, contra el clasicista por excelencia, Rafael, rebelión que va de Constable a Delacroix (que prefiere a Rubens y la escuela véneta) y llega hasta los prerrafaelistas. La belleza ambigua, moralista y erótica de los prerrafaelistas, con su propensión a lo turbio y a lo macabro, es uno de los efectos de la liberación de la belleza de los cánones clásicos. La belleza puede expresarse ahora haciendo converger los contrarios, de modo que lo feo no es la negación, sino la otra cara de la belleza.

Al oponerse a la belleza idealizada e impersonal de los clasicistas, Friedrich Schlegel reivindica para la belleza los rasgos de lo interesante y de lo característico y plantea de hecho el problema de una estética de lo feo. La potencia de Shakespeare, comparada con la de Sófocles, reside propiamente en el hecho de que el segundo expresa una belleza pura, mientras que en el primero aparecen simultáneamente la belleza y la fealdad, a las que a menudo hace de *pendant* lo grotesco (piénsese en Falstaff).

Théodore Géricault,
La balsa de la medusa,
1819, París,
Museo del Louvre

Jean Delville,
La escuela de Platón,
1898, París,
Museo d'Orsay

A través de posteriores aproximaciones a la realidad se llega a lo repugnante, a lo extravagante, a lo horrendo. Es Victor Hugo, teórico de lo grotesco como antítesis de lo sublime y novedad del arte romántico, el que nos ofrece una galería inolvidable de personajes grotescos y repugnantes, desde el jorobado Quasimodo al rostro deforme del *Hombre que ríe*, hasta las mujeres destruidas por la miseria y la crueldad de la vida, que parece sentir aversión por la tierna belleza de los niños inocentes.

Ya hemos visto que el impulso hacia lo absoluto y la aceptación del destino pueden hacer que la muerte del héroe sea no solamente trágica, sino sobre todo hermosa: la misma forma, despojada de los contenidos de libertad y rebelión contra el mundo, constituirá la envoltura kitsch de la «bella muerte» que celebrarán (generalmente de palabra) los fascismos del siglo XX.

Pero también son bellas las tumbas, nocturnas o no: a los ojos de Percy Bysshe Shelley no parece haber belleza más merecedora de una estancia en Roma que el pequeño cementerio donde yace enterrado su amigo Keats. El propio Shelley, propagador consciente de temas satánicos y vampíricos, se deja fascinar por la imagen de **Medusa**, erróneamente atribuida a Leonardo, en la que horror y belleza se confunden.

También en esto el romanticismo expresa inspiraciones anteriores, creando una tradición: detrás de la bella muerte están las muertes lánguidas de Olindo y Clorinda en la *Jerusalén liberada*; detrás del satanismo, que de un modo u otro implica la **humanización de Satanás**, está la mirada triste que Marino había atribuido al **príncipe de los infiernos** en la *Matanza de los inocentes* y, sobre todo, el **Satanás** de Milton, exaltado por buena parte de la literatura romántica y que, a pesar de la caída, no ha perdido su resplandeciente belleza.

Humanización de Satanás
Torquato Tasso
Jerusalén liberada, IV, vv. 56-64, 1575
La horrible majestad de su feroz semblante
aumenta el terror que inspira y le hace
parecer más orgulloso; sus ojos rojizos,
llenos de un ponzoñoso veneno, brillan
cual infausto cometa. Una larga y espesa
barba toda erizada le cubre media faz
y desciende sobre su pecho velludo; y su
boca, llena de sangre inmunda, se abre
como caverna espantosa.
Bien así como se exhalan del Mongibelo ríos
de azufre entre hedor y estruendo, sale de
su espantosa boca su negro aliento envuelto
en fetidez y centellas.

Príncipe de los infiernos
Giambattista Marino
En los ojos, donde tristeza alberga y muerte,
luz llamea turbia y bermeja.
Las miradas aviesas y las pupilas torcidas
parecen cometas, y lámparas las pestañas.

Y de la nariz y de los labios mortecinos
calígine y peste vomita y cría;
iracundos, soberbios, y desesperados,
truenos son los gemidos, fulgores los respiros.

Satanás
John Milton
El paraíso perdido, I, 1667
Con figura y con gestos orgullosos
Se erguía como torre, sin perder
Del todo su fulgor, y aparecía
No menos que un Arcángel en ruinas,
Con gloria oscurecida, como el sol
A través de la niebla horizontal
Pierde rayos, o cuanto tras la luna,
En eclipse, difunde su penumbra
A mitad de la tierra y el temor
Posee a los monarcas. Tal brillaba
Sobre ellos el Arcángel, mas su rostro
Lo surcaron los truenos, la zozobra
Se asienta en su mejilla, pero mira
Con valiente coraje y con soberbia
Que espera la venganza.

Medusa
Percy Bysshe Shelley
Poemas póstumos, 1819
Yace observando el cielo
de la medianoche, supina
sobre una cumbre montañosa nublada; más
abajo,
se pueden divisar tierras lejanas y
temblorosas;
el horror y la belleza son en ella divinos.
Sobre los labios y sus párpados parece
ponerse
la gracia como sombra, de la que resplandecen
lívidas y ardientes, que abajo se debaten,
la agonía de la angustia y la muerte.

En verdad es menos el horror que la gracia
lo que convierte
en dura piedra el espíritu del que observa,
allí donde los rasgos de ese rostro muerto
están esculpidos, hasta que se transmutan
para convertirla en sí misma,
y hasta el pensamiento los extravía:
es el melodioso color de la belleza, arrojado
a través de las tinieblas y el brillo de perla,
que hace humana y armoniosa la impresión.

La poesía de lo primitivo
Eugène Delacroix
Variaciones sobre la belleza, 1857
Nosotros juzgamos el resto del mundo desde
nuestro limitado horizonte: no salimos de
nuestras pequeñas costumbres, y nuestros
entusiasmos son a menudo tan insensatos
como nuestros desprecios. Juzgamos con
la misma presunción las obras de arte y las
de la naturaleza. El hombre de Londres
y de París tal vez está más lejos de tener un
justo sentido de la belleza que el hombre
inculto que habita regiones adonde no llega
la civilización. Vemos la belleza solamente
a través de la imaginación de los poetas
y de los pintores; el salvaje la encuentra
a cada paso de su vida errabunda. Estoy
dispuesto a admitir que ese hombre
tendrá pocos momentos para dedicar
a las impresiones poéticas, ya que sabemos
que su preocupación constante es no
dejarse morir de hambre. Ha de luchar
continuamente contra una naturaleza
hostil para defender su mísera vida.
Sin embargo, la visión de espectáculos
imponentes y la fuerza de una especie
de poesía primitiva puede hacer nacer
en los corazones el sentimiento de
la admiración.

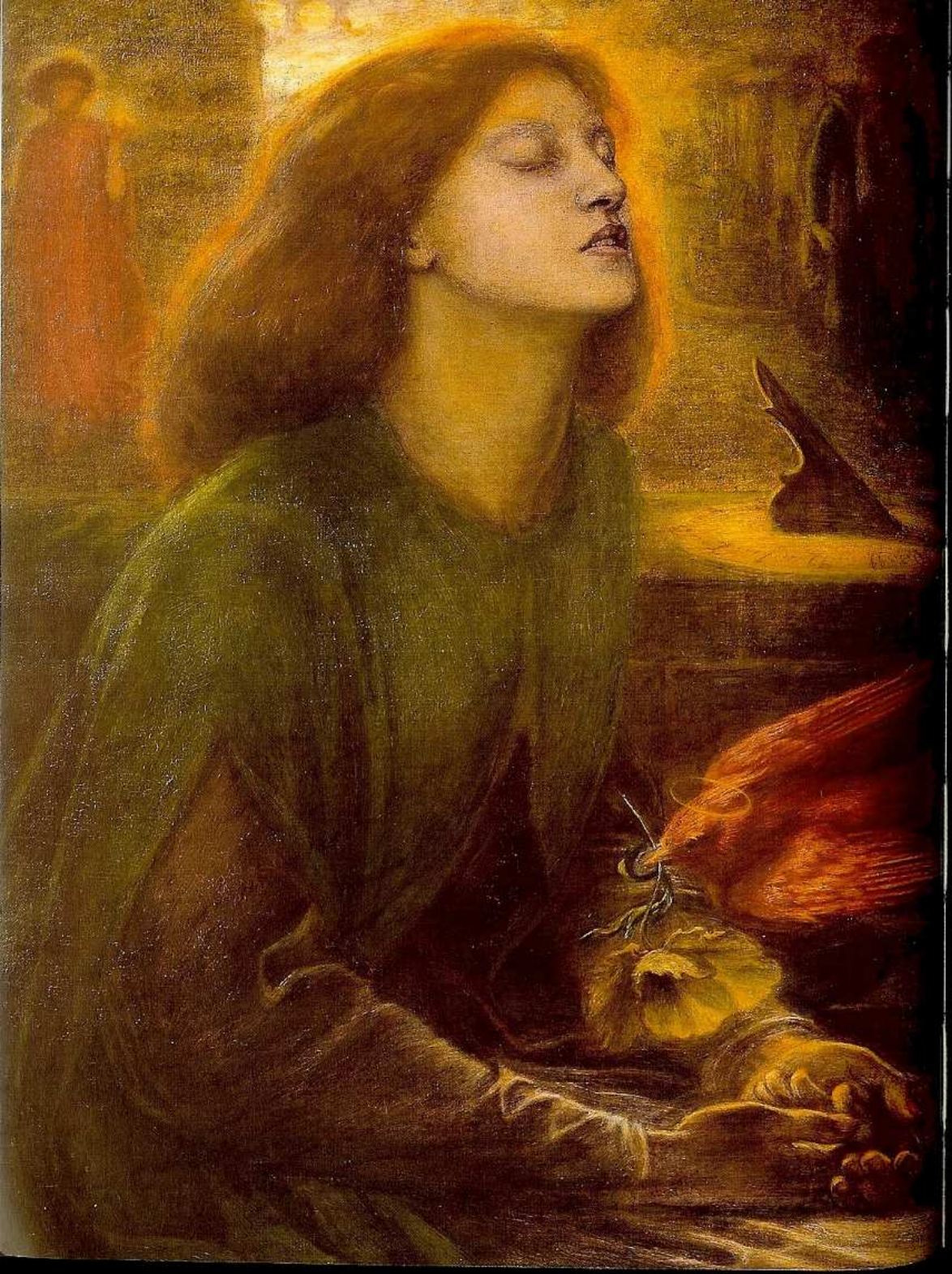
7. Romanticismo lírico

Página siguiente:
John Singer Sargent, *Ellen Terry en el papel de lady Macbeth*, 1899, Londres, Tate Gallery

Página 327:
Francesco Hayez, *El último adiós de Julieta y Romeo*, 1833, Milán, colección privada

La ópera del siglo XIX no es ajena a las representaciones románticas de la belleza. En Verdi la belleza limita con los territorios de las tinieblas, de lo satánico y de lo caricaturesco: piénsese en *Rigoletto*, en la juvenil belleza de Gilda junto al deforme Rigoletto y al sombrío Sparafucile, un ser procedente de la más oscura noche. Igual que Rigoletto pasa sin solución de continuidad de la ironía feroz al puro envilecimiento, también Gilda encarna tres imágenes distintas de la belleza femenina. La apaciguadora ingenuidad de la virgen de dieciséis años, desconocedora del mal que la rodea, expresa, en la romanza *Caro nome*, el éxtasis amoroso en un canto angelical, casi asexuado; trágica es, en cambio, la belleza de la mujer ultrajada, que muestra una feminidad que emana del estupro, que se transfigura en el llanto de la hija fundida en el abrazo paterno, una escena de una belleza conmovedora y que presagia el trágico epílogo. Más marcado es aún, en *El trovador*, el torbellino de pasiones en el que se entrecruzan amor, celos y venganza.
La belleza se expresa en este caso en la imagen inquietante del fuego: si el amor de Leonora por Manrico es «peligrosa llama», los celos del conde son «tremendo fuego»: una imagen tétrica, ya que la hoguera de las brujas es al mismo tiempo trasfondo y destino de la bella zíngara **Azucena**. La maestría de Verdi reside en la capacidad de contener el poder volcánico y centrífugo de estas imágenes en estructuras musicales sólidas y todavía tradicionales.
El vínculo, típicamente romántico, entre belleza y muerte lo acentúa Wagner en sentido pesimista. En él (especialmente en *Tristán e Isolda*) la polifonía musical proporciona un tejido unitario al doble movimiento del erotismo fascinador y del carácter trágico del destino. El destino de la belleza es hallar su culminación no en la pasión, sino en la muerte por amor: la belleza se aparta de la luz del mundo y se desliza en el abrazo de las potencias de la noche, a través de la única forma de unión posible que es la muerte.

Azucena
Salvatore Cammarano
El trovador, II, 1, 1858
AZUCENA: ¡Flamean las llamas! ¡La
muchedumbre indómita corre hacia el fuego!
Con alegre semblante alaridos de gozo por
doquier se escuchan. Rodeada de esbirros
una mujer avanza. Siniestra ilumina, sus
rostros horribles, la tétrica llama que se alza
al cielo. ¡Flamean las llamas! Llega la víctima
de negro vestida, desceñida y descalza. Grito
feroz de muerte se eleva. El eco lo repite de
roca en roca. Siniestra ilumina sus rostros
horribles la tétrica llama que se alza el cielo.



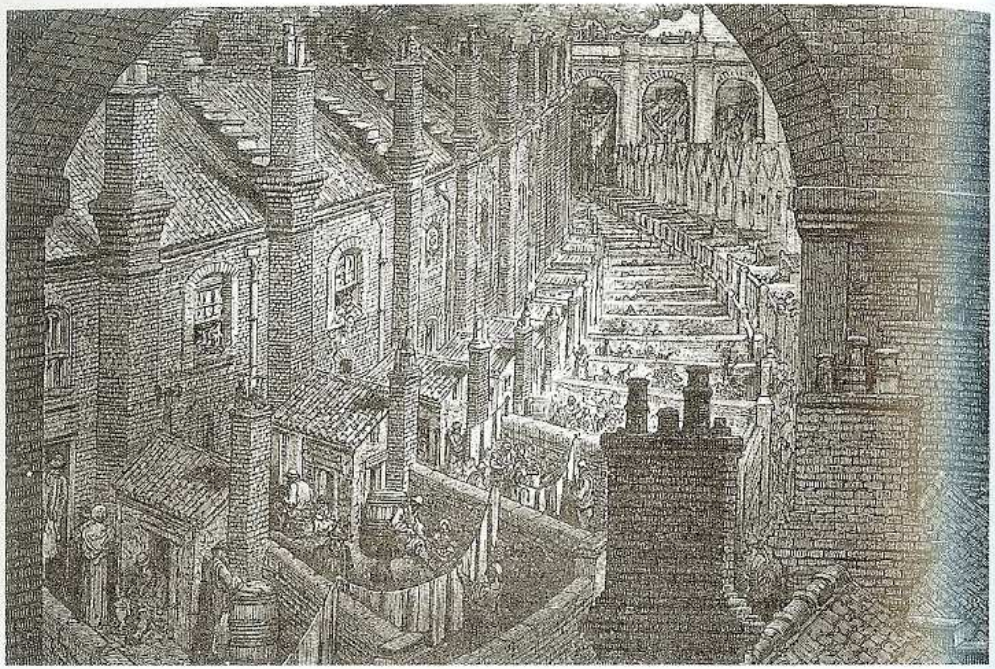
Página anterior:
Dante Gabriel Rossetti, *Beata Beatrix* (detalle), 1864-1870, Londres, Tate Gallery

La religión de la belleza

1. La religión estética

Charles Dickens describe en *Tiempos difíciles* (1854) una típica **ciudad industrial** inglesa: el reino de la tristeza, de la uniformidad, de la lobreguez y de la fealdad. Estamos a comienzos de la segunda mitad del siglo XIX; los entusiasmos y decepciones de los primeros decenios son sustituidos por un período de ideales modestos pero eficientes (es la época victoriana en Inglaterra, el Segundo Imperio en Francia), en el que dominan las sólidas virtudes burguesas y los principios de un capitalismo en expansión. La clase obrera toma conciencia de su situación: en 1848 había aparecido el *Manifiesto comunista* de Karl Marx. El artista, frente a la opresión del mundo industrial, la ampliación de las metrópolis transitadas por multitudes inmensas y anónimas, el surgimiento de nuevas clases entre cuyas necesidades urgentes no se encuentra sin duda la estética, ofendido por la forma de las nuevas máquinas que exhiben la pura funcionalidad de los nuevos materiales, siente amenazados sus propios ideales, considera enemigas las ideas democráticas que se van abriendo paso gradualmente y decide ser «**diferente**».

Ciudad industrial
Charles Dickens
Tiempos difíciles, 1854
Coketown era ciertamente el triunfo del realismo. [...] Era una ciudad de ladrillos rojos o, mejor dicho, de ladrillos que hubieran sido rojos si el humo y las cenizas se lo hubieran permitido; en realidad, era una ciudad roja y negra, de tonos artificiales, como el rostro pintado de un salvaje. Era una ciudad con maquinaria y chimeneas altas, de las que salían ininterrumpidamente espirales de humo que jamás terminaban de deshacerse del todo. [...] Había en la ciudad varias calles anchas, que se parecían mucho entre sí, y muchísimas calles estrechas que todavía se parecían más, habitadas por personas también muy iguales unas a otras, que entraban y salían todas a las mismas horas, hacían resonar el empedrado de la misma forma y realizaban el mismo trabajo, y para quienes todos los días eran iguales que ayer y que mañana, y cada año era una copia exacta del último y del venidero.



Gustave Doré,
Barriadas londinenses,
de Blanchard,
London a Pilgrimage,
1872, Venecia,
Galería de Arte
Moderno

Así comienza una auténtica religión estética y, bajo la consigna del arte por el arte, se impone la idea de que la belleza es un valor superior que hay que materializar a toda costa, hasta tal punto que para muchos la propia vida será vivida como una obra de arte. Y mientras el arte se separa de la moral y de las exigencias prácticas, se desarrolla el impulso, presente ya en el Romanticismo, de conquistar para el mundo del arte los aspectos más inquietantes de la vida: la **enfermedad**, la transgresión, la **muerte**, lo tenebroso, lo demoníaco, lo horrendo. Pero ahora el arte ya no pretende representar para documentar y juzgar, sino que al representar busca redimir con la luz de la belleza todos estos aspectos y los convierte en fascinantes incluso como modelo de vida.
Entra en escena una generación de sacerdotes de la belleza que llevan a sus últimas consecuencias la sensibilidad romántica, exagerando todos sus aspectos y llevándola a un punto de consunción del que sus representantes son perfectamente conscientes, hasta el punto de aceptar el paralelismo entre su suerte y la de las grandes civilizaciones antiguas en el momento de la decadencia, la agonía de la civilización romana víctima de los bárbaros, y la **decadencia** (milenaria) del imperio de Bizancio.
Esta nostalgia de los períodos de decadencia impuso el nombre de decadentismo al clima cultural cuyos inicios suelen fijarse en la segunda mitad del siglo XIX y que se prolonga de forma consistente hasta los primeros decenios del siglo XX.

Thomas Couture,
Los romanos de la decadencia, 1847,
París, Museo d'Orsay

Distinto
Charles Baudelaire
De la idea moderna de progreso aplicada a las bellas artes, 1868
Lo bello siempre es extravagante.
No quiero decir que sea voluntaria
y friamente extravagante, porque en ese
caso sería un monstruo que se sale de
las vías de la vida. Digo que contiene
siempre algo de extravagancia,
que lo hace ser concretamente bello.

Enfermedad
Jules-Amédée Barbey d'Aurevilly
Léa, 1832
«¡Sí, sí, Lea mía, eres bella, eres la más bella de las criaturas, no te cambiaría; tus ojos derrotados, tu palidez, tu cuerpo enfermo, no los cambiaría por la belleza de los ángeles del cielo!» [...] Aquella moribunda cuyo vestido tocaba le quemaba como la más ardiente de las mujeres. No había bayadera de las orillas del Ganges u odalisca de los baños de Estambul, no había habido jamás bacante desnuda cuyo contacto le abrasara más la médula de sus huesos que el roce, el simple roce de aquella mano frágil y febril cuya humedad percibía a través del guante que la cubría.

Muerte
Renée Vivien
A la mujer amada, 1903
Y larguísimos lirios de sacra palidez
morían entre tus manos como cirios apagados.
Emanabas de los dedos perfumes lánguidos
en el hálito infinito del supremo dolor.
De tus claras ropas se iban desprendiendo
el amor y la agonía.

Decadencia
Paul Verlaine
Langor, 1883
Soy el Imperio al final de la decadencia,
que mira pasar a los grandes bárbaros blancos
componiendo acrósticos indolentes
de un dorado estilo en que danza la
lanquidez del sol.
[...]
¡Oh no querer, no poder morir un poco!
¡Ah! ¡Todo se ha bebido! Bathylle, ¿terminaste
ya de reír?
¡Ah! ¡todo se ha bebido y comido! ¡No hay
más que decir!

Gustave Courbet,
Señoritas a orillas del Sena, 1857,
París, Petit Palais

Cautivado por tres formas
Gabriele D'Annunzio
El placer, 1889
Cautivado por tres formas de elegancia distinta, es decir, la de la mujer, la del barreño y la del galgo, el aguafuertista encontró una composición de líneas bellísimas. La mujer, desnuda, de pie, dentro del barreño, apoyándose con una mano sobre el saliente de la Quimera y con la otra sobre el de Belerofonte, se inclinaba hacia delante para reírse del perro que, doblado en arco sobre las patas posteriores encogidas y las anteriores estiradas, a semejanza de un felino cuando salta, alzaba graciosamente hacia ella el hocico largo y delgado como el de un lucio.

2. El dandi

Los primeros indicios de un culto a lo excepcional se producen con el dandismo. El dandi nace en la sociedad inglesa de la Regencia, en los primeros decenios del siglo XIX, con George Brummel, que no es un artista ni un filósofo que reflexiona sobre la belleza y el arte. El amor a la belleza y a la excepcionalidad se manifiestan en él en los hábitos y en el vestir. La elegancia, que se identifica con la simplicidad (llevada hasta la extravagancia), se une al gusto por la frase desconcertante y el gesto provocador. Como ejemplo sublime de hastío aristocrático y de desprecio por la opinión común, se cuenta que en cierta ocasión lord Brummel cabalgaba con su mayordomo por una colina y, viendo desde lo alto dos lagos, preguntó a su sirviente: «¿Cuál de los dos prefiero?». Como diría más tarde Villiers de l'Isle Adam: «¿Vivir? Nuestros sirvientes piensan en ello por nosotros».
En los años de la Restauración y durante la monarquía de Luis Felipe, el dandismo (siguiendo la moda de una anglomanía muy extendida) penetra en Francia, conquista a hombres de mundo, poetas y novelistas famosos y halla finalmente sus teóricos en Charles Baudelaire y Jules-Amedeé Barbey d'Aurevilly.

Oscar Wilde,
1880

A finales de siglo, el dandismo regresa a Inglaterra donde, convertido en imitación de las modas francesas, será practicado por Oscar Wilde y por el pintor Aubrey Beardsley. En Italia aparecen elementos de dandismo en algunos comportamientos de Gabriele D'Annunzio.

Mientras algunos artistas del siglo XIX entienden el ideal del arte por el arte como culto exclusivo, paciente, artesanal, a una obra a la que dedicar la propia vida para plasmar la belleza en un objeto, el dandi (e incluso artistas que pretenden ser a la vez dandis) entiende este ideal como culto a la propia vida pública, que hay que «trabajar», modelar como una obra de arte para convertirla en un ejemplo triunfante de belleza. No es que la vida esté dedicada al arte, es el arte el que se aplica a la vida. La vida como arte.

Como fenómeno de costumbres, el dandismo presenta sus propias contradicciones. No es una rebelión contra la sociedad burguesa y sus valores (como el culto al dinero y a la técnica), porque a fin de cuentas es una manifestación marginal de esta sociedad, evidentemente no revolucionaria sino aristocrática (aceptada como adorno excéntrico).

A veces el dandismo se manifiesta como oposición a los prejuicios y a las costumbres corrientes, y de ahí que a algunos dandis les parezca significativa la opción de la homosexualidad, que en aquella época era totalmente inaceptable y penalmente punible (es bien conocido el doloroso proceso contra Oscar Wilde).

El perfecto dandi
Charles Baudelaire
El pintor de la vida moderna, 1869

La idea que el hombre se forma de la belleza se imprime en toda su indumentaria, arruga o estira su traje, afina o endurece su gesto y penetra incluso sutilmente, con el tiempo, en los rasgos de su rostro. El hombre acaba pareciéndose a lo que quería ser. El hombre rico, ocioso, algo escéptico, que no tiene más ocupación que correr detrás de la fortuna; el hombre que ha crecido en el lujo y está acostumbrado desde la juventud a la obediencia de los otros hombres, que no tiene más profesión que la elegancia, tendrá siempre, en todas las épocas, una fisonomía distinta, diferente a cualquier otra. El dandismo es una institución vaga, extravagante como el duelo. [...] Estos individuos no tienen otra obligación que cultivar la idea de belleza en su persona, satisfacer sus pasiones, sentir y pensar. [...] El dandi no tiende al amor como a un fin especial. [...] El dandi no aspira al dinero como a algo esencial; tendría bastante con un crédito infinito; de buen grado deja esta trivial pasión a los hombres vulgares. El dandismo no es, como muchas personas poco reflexivas quieren creer, un exceso de aseo y de elegancia material. Estas cosas no son para el perfecto dandi más que un símbolo de la superioridad aristocrática de su espíritu. Así a sus ojos, deseosos sobre todo de distinción, la perfección del aseo consiste en la máxima simplicidad, que es, en realidad, la mejor forma de distinguirse. [...] Es, antes que nada, la necesidad ardiente de crearse una originalidad, contenida en los límites externos de las conveniencias. Una especie de culto a sí mismo, que puede sobrevivir a la búsqueda de la felicidad que se encuentra en los demás, en la mujer por ejemplo: que puede sobrevivir incluso a todo lo que se llama ilusión. Es el placer de sorprender y la satisfacción de no sorprenderse nunca.

Giovanni Boldini,
El conde Robert de Montesquieu-Fézensac,
1897, París,
Museo d'Orsay

La belleza como costumbre
Oscar Wilde
El retrato de Dorian Gray, 1891

Sí, el adolescente estaba ya demasiado formado para su edad. Recogía la cosecha, mientras aún era primavera. Poseía el pulso y la pasión de la juventud, pero era consciente de sí mismo. Era delicioso observarle. Con su bello rostro y su bella alma, era algo maravilloso. No había ya que preocuparse por el final de todo esto, si no acabaría demasiado pronto. Era como uno de esos graciosos personajes de una obra, cuyas alegrías nos parecen algo remoto, pero cuyos sufrimientos nos descubren la belleza y cuyas heridas son como rosas rojas.

3. La carne, la muerte, el diablo

En D'Annunzio, el dandismo adoptará formas heroicas (belleza del acto atrevido); en otros, sobre todo en el decadentismo francés, asume la forma de un catolicismo tradicionalista y reaccionario, manifestación de rebelión contra el mundo moderno. Pero este regreso a las fuentes religiosas no es una restauración de valores morales y principios filosóficos, sino una forma de ceder a la fascinación de las liturgias suntuosas y en desuso, de los sabores corrompidos y excitantes de la poesía de la latinidad tardía, de los fastos de la cristiandad bizantina, de las maravillas «balbuceantes» de la orfebrería bárbara de los primeros siglos medievales. La religiosidad decadente capta del fenómeno religioso tan solo los aspectos rituales, preferentemente los ambiguos, y de la tradición mística da una versión morbosamente sensual. La religiosidad *à rebours* de los decadentes toma además otra dirección, la del satanismo. De ahí proceden no solo la atracción por los fenómenos sobrenaturales, el redescubrimiento de la tradición mágica y oculta, un

El gusto por lo horrible
Charles Baudelaire
Máximas consoladoras sobre el amor, 1860-1868
Para algunos espíritus más curiosos y viciados, los placeres de la fealdad proceden de un sentimiento aún más misterioso, que es el ansia de lo desconocido y el gusto por lo horrible. Es el sentimiento cuyo germen en cierto modo lleva consigo cada uno de nosotros, que hace que los poetas acudan a los anfiteatros anatómicos o a las clínicas, y las mujeres a las ejecuciones públicas.

El desorden de los sentidos
Arthur Rimbaud
Carta a P. Demeny, 1871
El poeta ha de hacerse adivino a través de un largo, inmenso y razonado desorden de todos los sentidos. Todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura; él se busca a sí mismo, agota en sí todos los venenos para no conservar más que la quintaesencia. Inefable tortura, para quien tiene necesidad de toda la fe, de toda la fuerza sobrehumana, para quien se convierte en el gran enfermo, el gran criminal, el gran maldito, ¡y el Sabio supremo! Porque llega a lo desconocido. Llega a lo desconocido y cuando, descompuesto, acabe por perder la comprensión de sus visiones, ¡las ha visto!

La estética del mal
Oscar Wilde
El retrato de Dorian Gray, 1891
En ciertos momentos consideraba el mal simplemente como un medio para plasmar su concepción de la belleza.

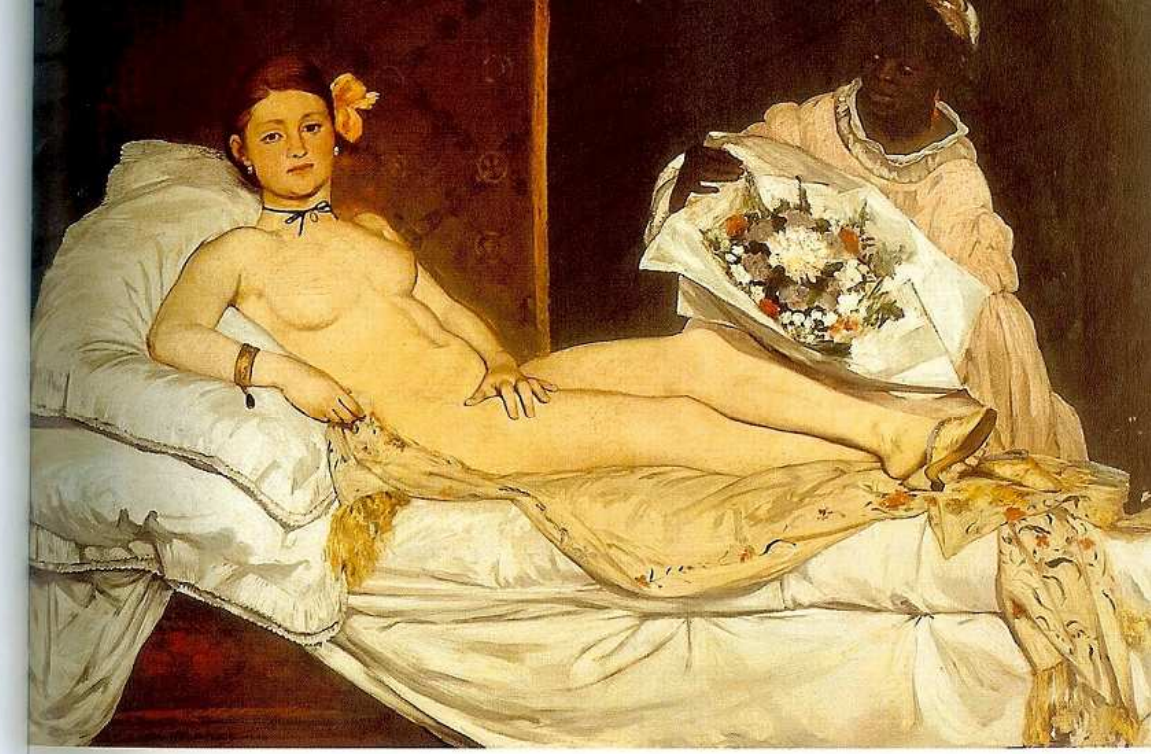
Gustave Moreau,
La aparición,
1874-1876, París,
Museo Gustave Moreau

cabalismo que nada tiene que ver con la auténtica tradición hebrea y la atención despertada por la presencia de lo demoníaco en el arte y en la vida (en este sentido es representativo el *Là-bas* de Huysmans), sino también la aprobación de auténticas prácticas de magia y evocación diabólica, o bien la celebración de cualquier **desorden de los sentidos**, desde el sadismo al masoquismo, la incitación al vicio o la fascinación ejercida por figuras perversas, inquietantes, crueles: una **estética del mal**.
Para caracterizar los elementos de voluptuosidad, necrofilia, interés por las personalidades que desafían todas las reglas morales, por la enfermedad, el pecado, el placer obtenido en el dolor, Mario Praz ha puesto por título a su famosa obra *La carne, la muerte y el diablo*.

4. El arte por el arte

Sería difícil incluir en la noción de decadentismo los distintos aspectos de la sensibilidad estética de la segunda mitad del siglo XIX. No podemos olvidar la unión entre ideal estético y socialismo en William Morris ni podemos ignorar que en este período, en 1897, en pleno florecimiento de la estética, Tolstoi escribe *¿Qué es el arte?*, donde se reafirman los profundos vínculos entre arte y moral, belleza y verdad. Estamos en el polo opuesto de Wilde, quien, precisamente por aquellos años, a la pregunta de si cierto libro le parecía inmoral respondió: «Es peor que inmoral. Está mal escrito». Mientras va cobrando consistencia la sensibilidad decadente, pintores como Courbet y Millet se dedican aún a interpretar de forma realista la realidad humana y de la naturaleza, democratizando el paisaje romántico y reconduciéndolo a su cotidianidad hecha de trabajo, de fatiga y de presencia humilde de campesinos y aldeanos. Y, como veremos a continuación, en los

Jean-François Millet, *El Ángelus*, 1858-1859, Paris, Museo d'Orsay



Édouard Manet, *Olimpia*, 1863, Paris, Museo d'Orsay

impresionistas hay algo más que un vago sueño de belleza; aparece el estudio atento, casi científico, de la luz y del color, en un intento de penetrar más a fondo en el mundo de la visión. Es la época en que dramaturgos como Ibsen abordan en el escenario los grandes conflictos sociales de su tiempo, la lucha por el poder, el enfrentamiento entre generaciones, la libertad de la mujer, la responsabilidad moral, los derechos del amor. Tampoco hay que pensar que la religión estética se identifica tan solo con las ingenuidades de los últimos dandis o con las virulencias, a menudo más verbales que morales, de los cultivadores de lo demoníaco. La figura de Flaubert sirve para demostrarnos cuánta honestidad artesanal y cuánto ascetismo hay en una religión del arte por el arte. En Flaubert domina el culto a la palabra, y a la «palabra justa», que por sí sola puede proporcionar armonía y necesidad estética absoluta a la página. Tanto si observa de forma minuciosa y despiadada la banalidad de la vida cotidiana y los vicios de su tiempo (piénsese en *Madame Bovary*), como si evoca en sus páginas un mundo exótico y fastuoso, cargado de sensualidad y de barbarie (como en *Salambó*), o tiende a las visiones demoníacas y a la glorificación del mal como belleza (*La tentación de san Antonio*), su ideal sigue siendo un lenguaje impersonal, preciso, exacto, capaz de embellecer cualquier tema únicamente con la fuerza del estilo: «Es por esto que no hay ni temas bellos ni temas

vulgares, y que podría establecerse casi como axioma, desde el punto de vista del arte puro, que no hay ninguno, que el estilo por sí solo es una manera absoluta de ver las cosas».

Por otra parte, desde 1849, Edgar Allan Poe —que desde América, y sobre todo a través de Baudelaire, influirá profundamente en el decadentismo europeo— había recordado en su ensayo *El principio poético* que la poesía no debe preocuparse de reflejar o difundir la verdad: «No puede haber obra más llena de dignidad y más noble que la poesía, [esa poesía] que es poesía y nada más, esa poesía escrita únicamente para la poesía». Si la inteligencia se ocupa de la verdad y el sentido moral se aplica al deber, el gusto nos instruye sobre lo bello; el gusto es una facultad autónoma dotada de leyes propias que, si puede inducirnos a despreciar el vicio es solo porque (y en la medida en que) este es deforme, contrario a la medida, a la belleza.

Si en tiempos pasados a menudo resultaba difícil entender la relación, que hoy día nos parece plácida, entre arte y belleza, es en esta época —mientras se perfila una especie de intolerancia desdeñosa hacia la naturaleza— cuando belleza y arte se funden en una pareja inseparable. No hay belleza que no sea obra de artificio; solo lo que es artificial puede ser bello.

«La naturaleza está por lo general equivocada», dirá Whistler, y Wilde precisará: «Cuanto más estudiamos el arte menos nos interesa la naturaleza». La naturaleza bruta no puede producir belleza: ha de intervenir el arte que crea, allí donde no había más que desorden accidental, un organismo necesario e inalterable.

Esta profunda confianza en el poder creador del arte no es solo típica del decadentismo, sino que es el decadentismo el que, a partir de la afirmación de que la belleza solo puede ser objeto de un largo y amoroso trabajo artesanal, llega a la constatación de que una experiencia es tanto más valiosa cuanto más artificiosa. De la idea de que el arte crea una segunda naturaleza, se pasa a la idea de que es arte cualquier violación, lo más extravagante y morbosa posible, de la naturaleza.

Réquiem por la naturaleza
Joris-Karl Huysmans
Al revés, 1884
El tiempo de la naturaleza ha pasado. Ya ha agotado la paciencia de los espíritus refinados con la empalagosa monotonía de sus paisajes y de sus cielos.

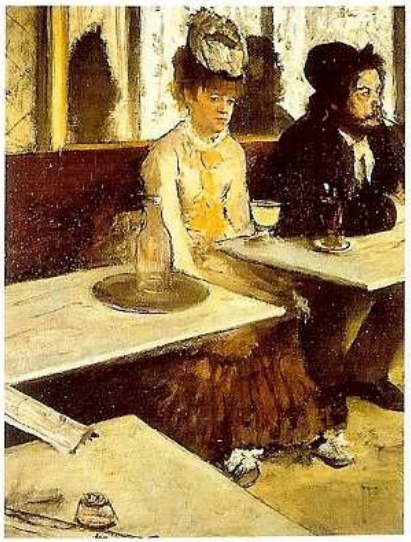
Desinterés por la naturaleza
Oscar Wilde
La decadencia de la mentira, 1889
Mi experiencia es que cuanto más estudiamos el arte menos nos interesa la naturaleza. Lo que el arte nos revela realmente es la ausencia de un diseño en la naturaleza, su curiosa falta de refinamiento, su extraordinaria monotonía, su absoluta condición de cosa no acabada.

El verso es todo
Gabriele D'Annunzio
Isotteo, c. 1890
Poeta, divina es la Palabra;
en la pura belleza el cielo reposa
toda nuestra alegría: y el Verso es todo.

5. *À rebours*

Floressas Des Esseintes es el protagonista de *À rebours*, la novela publicada en 1884 por Joris-Karl Huysmans. *À rebours* significa «al revés, al contrario, a contrapelo, a contracorriente», y tanto el título como el libro nos parecen el compendio de la sensibilidad decadente. Des Esseintes, para huir de la naturaleza y de la vida, prácticamente se encierra en una villa decorada con telas orientales, tapicerías de sabor litúrgico, paños y maderas que simulan la frialdad monástica con materiales suntuosos. Solo cultiva flores que, a pesar de ser naturales, parecen artificiales, practica amores anormales, estimula la fantasía con drogas, prefiere un viaje imaginado a un viaje realizado, se deleita con los textos de la Alta Edad Media escritos en un latín decadente y altisonante, compone sinfonías de licores y perfumes, transfiriendo las sensaciones del oído al paladar y al olfato; se construye, en definitiva, una vida de sensaciones artificiales, en un ambiente también artificial en el que la naturaleza, más que ser recreada, como sucede en la obra de arte, es imitada y negada a la vez, rehecha, débil, aturdida, enferma…

Edgar Degas, *Ajenjo*, 1877, París, Museo d'Orsay



Si una tortuga es agradable a la vista, la tortuga reproducida por un gran escultor posee una capacidad simbólica que ninguna tortuga real ha tenido jamás; y esto lo sabía también un escultor griego. Pero para el decadente el proceso es diferente. Des Esseintes decide poner una tortuga sobre una alfombra de color claro para que sus tonos dorados contrasten con el oscuro del caparazón del animal. No obstante, la combinación no le parece satisfactoria y manda incrustar en el dorso de la tortuga piedras preciosas de distintos colores, compone un arabesco resplandeciente, que irradia luz como «un escudo visigodo con escamas imbricadas por un artista de gusto bárbaro».

Des Esseintes ha materializado lo bello violentando la naturaleza, porque «el tiempo de la naturaleza ha pasado. Ha agotado ya la paciencia de los espíritus refinados con la tediosa monotonía de sus paisajes y de sus cielos». Los grandes temas de la sensibilidad decadente giran en torno a la idea de una belleza que nace de la alteración de las fuerzas naturales. Los estetas ingleses, de Swinburne a Pater, y sus epígonos franceses, inician un redescubrimiento del Renacimiento entendido como reserva inagotable de sueños crueles y dulcemente enfermos: en la **ambigüedad** de los rostros de Leonardo y de Botticelli se busca la fisonomía imprecisa del **andrógino**, del hombre-mujer de **belleza no natural** e indefinible y cuyos primeros ejemplos se redescubrirán en el arte renacentista. Y cuando se admira a la mujer (si no se la contempla bajo el perfil del mal triunfante, encarnación de Satanás, inasequible porque se niega al amor y a la normalidad, deseable porque es pecadora, embellecida por las huellas de la corrupción), se ama en la feminidad la naturaleza alterada: es la mujer **vestida de joyas**, admirada por Baudelaire, es la **mujer flor** o la **mujer joya**, es la mujer de D'Annunzio, que solo puede ser vista en toda su fascinación si está referida a un modelo artificial, a su progenitora ideal en un cuadro, en un libro, en una leyenda.

El único objeto de la naturaleza que parece sobrevivir y triunfar en esta estación del gusto es la flor, que incluso dará lugar a un estilo, el floral. El decadentismo vive **obsesionado por la flor**: pero muy pronto observamos que lo que atrae de la flor es la seudoartificialidad de una orfebrería natural, la capacidad de estilizarse, de convertirse en adorno, gema, arabesco, el sentido de **fragilidad y corrupción** que invade el mundo vegetal, el rápido paso que en él se produce entre la vida y la muerte.

Dante Gabriel Rossetti, *Lady Lilith*, 1867, Wilmington, Delaware Art Museum

La ambigüedad de Leonardo
Algernon Charles Swinburne
Ensayo sobre Leonardo, 1864
De Leonardo son selectos y pocos los ejemplos: llenos de aquella gracia indefinible y de aquel grave misterio que pertenece a su obra más sutil y más primitiva. Bellos rostros extraños de mujeres penetrados de una vaga duda y de un leve desprecio, rozados por las sombras de un oscuro hado; a la vez ansiosos y cansados, según parece, fascinados y perplejos los pensamientos y los ojos de los hombres.

La ambigüedad de Botticelli
Jean Lorrain
Roma, 1895-1904
¡Ah, las bocas de Botticelli, esas bocas carnales, sólidas como frutos, irónicas y dolorosas, enigmáticas en sus pliegues sinuosos, sin saber si esconden pureza o infamia…!

Andrógino
Joris-Karl Huysmans
Algunos, 1889
Todo el aspecto del santo invita a soñar.
Esas formas de muchacha, de caderas poco desarrolladas, ese cuello de jovencita, de carnes blancas como la médula del saúco, esa boca de labios de entrega, esta talla esbelta, esos dedos curiosos perdidos bajo un arma, ese abultamiento de la coraza que crece en el lugar de los senos y protege revelándola la caída del busto, esa lencería que se entrevé bajo la axila que queda libre entre hombrera y gorguera, incluso esa cinta azul de muchacha, justamente debajo del mentón, obsesionando. Todos los parecidos desordenados de Sodoma parecen haber sido aceptados por ese andrógino cuya insinuante belleza, ahora doliente, se revela ya purificada, como transfigurada por la lamentación de un Dios.

Belleza contranatura
Théophile Gautier
Esmaltes y camafeos, 1852
¿Es una joven? ¿Es una mujer?
¿Es una diosa o un dios?
El amor, temiendo ser infame,
duda y suspende su confesión.
Para hacer esta belleza maldita
cada sexo llevó su don.
Quimera ardiente, esfuerzo supremo
del arte y de la voluptuosidad,
monstruo seductor, cómo te quiero
en tu múltiple belleza.
Sueño de poeta y de artista:
cuántas noches me has tomado
y, mi capricho, que dura,
no admite haberse engañado…

Página anterior:
Aubrey Beardsley, *Salomé*, de Oscar Wilde, 1907, Forlì, Biblioteca Municipal Aurelio Saffi

El sexo artístico por excelencia
Joseph Péladan
Anfiteatro de las ciencias muertas, 1892-1911
Leonardo descubrió el canon de Policleto que se llama el andrógino. [...] El andrógino es el sexo artístico por excelencia, mezcla los dos principios, el femenino y el masculino, y los equilibra. [...] En la Gioconda, la autoridad cerebral del hombre de genio se confunde con la voluptuosidad de la dama gentil, es androginismo moral. En el San Juan la mezcla de las formas es tal que el sexo resulta un enigma.

Vestida de joyas
Charles Baudelaire
Spleen e ideal, 1862-1866
Desnuda estaba ella, y conociendo mi alma,
dejó solo la amada sus joyas resonantes,
cuya riqueza el aire triunfante le otorgaba
de las esclavas moras en sus días felices.

Cuando al bailar proclama su ruido bullicioso
y burlón, este mundo radiante de metal
y piedra, me extasío, y adoro con furor
las cosas en que luz y sonido se mezclan.

Mujer flor
Émile Zola
La caída del abate Mouret, 1875
Allí abajo, estratos de malvarrosas parecía que cerraban el paso con una cancela de flores rojas, amarillas, verdes, blancas, cuyos tallos se perdían entre enormes ortigas, de un verde bronce, que rezumaban tranquilamente las quemaduras de su veneno. Más allá, una prodigiosa elevación, con algún saliente: los jazmines, sembrados de dulces flores; las glicinias con hojas de suave filigrana; las yedras tupidas, cortadas como metal barnizado; las madreselvas lánguidas, acribilladas a flores coral pálido; las clemátides amorosas que alargan los brazos, adornados de penachos blancos. Y otras plantas, más frágiles, se anudaban también a estas, las estrechaban más, las tejían con una trama olorosa... Inmensa cabellera de verdura, salpicada de una lluvia de flores, cuyos mechones desbordaban por todas partes, se agitaban en loco desorden, invitando a pensar en una gigantesca muchacha, reclinada de espaldas, con la cabeza vuelta en un espasmo de pasión, en un esparcimiento de soberbia cabellera, dispersa como un estanque de perfumes.

Mujer joya
Joris-Karl Huysmans
Al revés, 1884
De los rombos de lapislázuli salían arabescos que se extendían a lo largo de las cúpulas donde, sobre incrustaciones de nácar, se deslizaban luces de arco iris, focos de prisma... Está casi desnuda: con la pasión de la danza se le han soltado los velos; han caído los brocados: solo joyas cubren su cuerpo, brillantes piedras. Una gorguera le aprieta la cintura a manera de corsé y, como soberbio broche, una joya maravillosa lanza sus destellos en la línea de los senos; más abajo, en las caderas, la rodea un cinturón que oculta la parte superior de los muslos sobre los que golpea un gigantesco colgante que derrama un río de rubíes y esmeraldas. Finalmente, sobre el cuerpo desnudo, entre la gorguera y el cinturón, el vientre se curva, hendido por un ombligo cuya abertura parece un sello de ónix, de tonos lechosos, teñida de rosa pálido. Bajo las luces ardientes que se esparcen en torno a la cabeza del Precursor, todas las facetas de las gemas se inflaman; las piedras se animan, dibujan el cuerpo de la mujer con rasgos incandescentes; la hieren en el cuello, en las piernas, en los brazos con chispas de fuego, rojas como brasas, violáceas como chorros de gas, azules como llamas de alcohol, blancas como rayos de estrellas.

Obsesión de la flor
Oscar Wilde
El retrato de Dorian Gray, 1891
En el estudio había un fragante olor a rosas, y cuando el ligero ventecillo de verano que pasaba entre los árboles del jardín penetró a través de la ventana abierta, trajo con él un aroma de lilas y un delicado perfume de flores de cardo.
Desde el diván persa, sobre el cual estaba tumbado, fumando innumerables cigarrillos como era su costumbre, lord Henry Wotton podía ver las flores de color de miel de un labumo, cuyas trémulas ramas parecían no ser capaces de sostener toda la belleza que había sobre ellas...

Fragilidad y corrupción
Paul Valéry
Narciso, 1889-1890
Hermanos, tristes lirios,
languidezco de belleza...

6. El simbolismo

La belleza del decadentismo está invadida de sentimientos de desmoronamiento, de desfallecimiento, de agotamiento, de languidez; y «Languidez» es el título de un poema de Verlaine que puede considerarse el manifiesto (o la guía) de toda la aventura decadente. El poeta advierte su afinidad con el mundo de la decadencia romana y del imperio de Bizancio, abrumado por una historia demasiado larga y demasiado grande; todo ha sido dicho ya, todos los placeres han sido probados y bebidos, en el horizonte se perfilan las hordas de los bárbaros que la civilización enferma no sabrá detener: solo queda entregarse a los placeres sensuales de una imaginación sobreexcitada y sobreexcitable, registrar los tesoros del arte, pasar las manos hastiadas entre **las joyas** acumuladas por las generaciones pasadas. Bizancio, centelleante de cúpulas doradas, es el punto de encuentro entre la belleza, la muerte y el pecado.

El movimiento literario y artístico más significativo del decadentismo es el simbolismo, cuya poética impuso al mismo tiempo una visión del arte y una visión del mundo. En los orígenes del simbolismo hay que situar la obra de Charles Baudelaire. El poeta vaga por una ciudad industrial y mercantil, mecanizada, en la que ya nadie se pertenece a sí mismo y todo recurso a la interioridad parece abandonado: los periódicos (que ya Balzac había señalado como elemento de corrupción, de falsificación de las ideas y de los gustos) comprimen la experiencia individual en esquemas genéricos; la fotografía, que está triunfando, inmoviliza de forma cruel la realidad, fija el rostro humano en una mirada atónita hacia el objetivo, priva a la representación de toda aura de impalpabilidad y mata, a juicio de muchos contemporáneos, las posibilidades de la imaginación. ¿Cómo crear de nuevo posibilidades de experiencia más intensa, más verdadera, más impalpable y profunda?

El principio poético de Poe teorizaba la belleza como una realidad que siempre está fuera de nosotros, de nuestros propios esfuerzos para inmovilizarla.

Y sobre el fondo de este platonismo de la belleza es donde se perfila la idea de un mundo secreto, un mundo de analogías misteriosas que la realidad natural habitualmente oculta y solo revela a la mirada del poeta. La naturaleza es como un templo, dice el célebre soneto de Baudelaire «Las correspondencias», en el que columnas vivas dejan escapar a veces palabras confusas; la naturaleza es **un bosque de símbolos**. Colores y sonidos, imágenes y cosas se evocan unos a otros, revelándonos afinidades y consonancias misteriosas.

Gustave Klimt, *Salomé*, 1909, Venecia, Galería de Arte Moderno

Joyas
Oscar Wilde
El retrato de Dorian Gray, 1891

Muchas veces pasaba los días clasificando
y volviendo a clasificar en sus estuches las
diferentes piedras que había coleccionado,
tales como el crisoberilo verde olivo que
se vuelve rojo a la luz de una lámpara,
la comofona con sus líneas plateadas, el
peridoto color pistacho, los topacios rosados
y amarillentos, los rubíes de color escarlata
con sus trémulas estrellas de cuatro puntas,
las piedras de canela de un color rojo
llameante, las espinelas naranjas y violetas y
las amatistas con sus capas alternadas de rubí
y zafiro. Le gustaba el dorado rojizo de la
piedra solar, y la blancura perlina de la piedra
lunar, y el roto arco iris del ópalo lechoso.

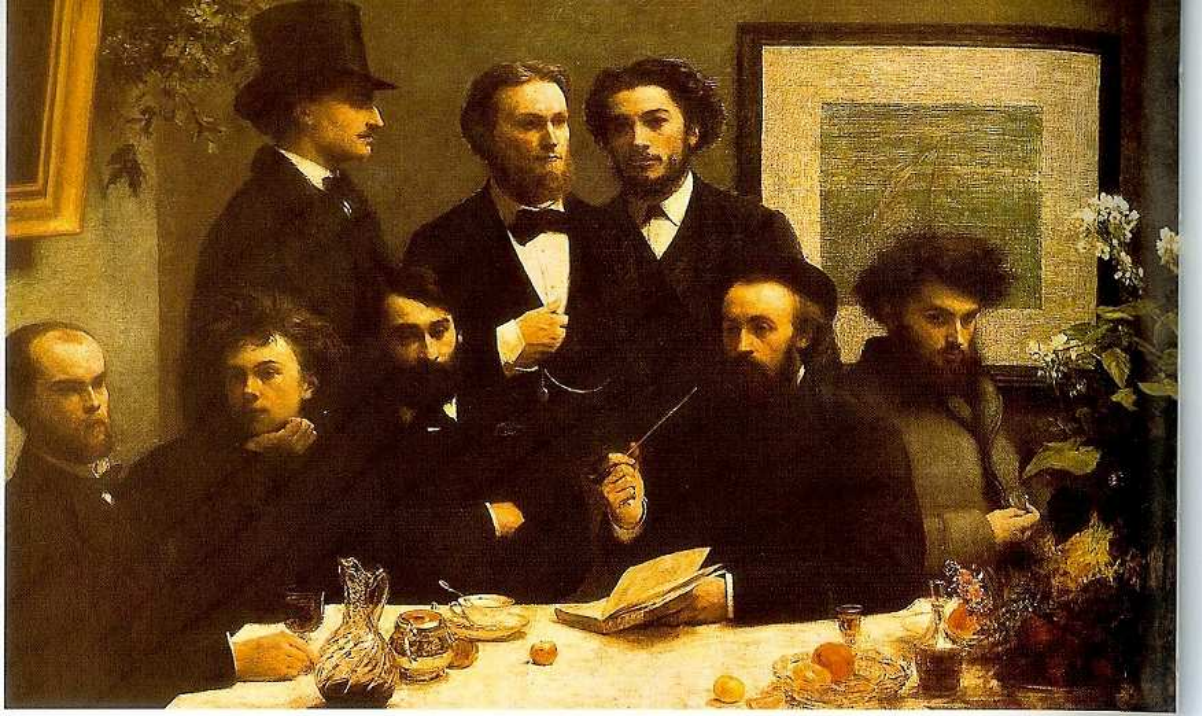
Un bosque de símbolos
Charles Baudelaire
Las flores del mal, 1857

La Creación es un templo de pilares vivientes
que a veces salir dejan sus palabras confusas;
el hombre la atraviesa entre bosques de símbolos
que le contemplan con miradas familiares.

Como los largos ecos que de lejos se mezclan
en una tenebrosa y profunda unidad,
vasta como la luz, como la noche vasta,
se responden sonidos, colores y perfumes.

Hay perfumes tan frescos como carnes de niños,
dulces tal como oboes, verdes tal las praderas
—y hay otros, corrompidos, ricos y triunfantes,

que tienen la expansión de cosas infinitas,
como el almizcle, el ámbar, el benjuí y el incienso,
que cantan los transportes de sentidos y espíritu.



Henri Fantin-Latour,
El rincón de la mesa,
1872, París,
Museo d'Orsay.
(*De izquierda a derecha*:
Verlaine, Rimbaud,
Elzéar, Blémont,
Valade, Alcard,
D'Hervilly, Pelleta.)

Revelación
Charles Baudelaire
Mi corazón al desnudo, 1861
En ciertos estados de ánimo casi sobrenaturales, la profundidad de la vida se revela del todo en el espectáculo, por corriente que sea, que tenemos ante los ojos. Se convierte en su símbolo.

Arte poético
Paul Verlaine
Arte poético, 1874
La música antes que nada
y para ello prefiere lo Impar,
más vago y más soluble en el aire
sin nada en él que pese o que pose.
[...]
¡Pues lo que queremos es el Matiz aún,
no el Color, solamente el matiz!
¡Oh! ¡Nada más que el matiz ennovia
el sueño al ensueño y la flauta a la trompa.
[...]
¡La música aún y siempre!
Que tu verso sea la cosa volada
que sentimos huir de un alma en marcha
hacia otros cielos y otros amores.

Que tu verso sea la buenaventura
esparcida al viento crispado de la mañana
que va floreciendo menta y tomillo...
Y todo lo demás es literatura.

Sugerir
Stéphane Mallarmé
Investigación sobre la evolución literaria, 1897
Los parnasianos toman la cosa enteramente y la muestran: pero de este modo suprimen el misterio, sustraen a los espíritus el placer delicioso de creer que crean. Nombrar un objeto significa suprimir las tres cuartas partes del placer de la poesía, que consiste en adivinar poco a poco. Sugerir, este es el sueño. Y el uso perfecto de este misterio es lo que constituye el símbolo: evocar un objeto para mostrar un estado de ánimo, o bien elegir un objeto y hacer que irradie un estado de ánimo, mediante una serie de desciframientos.

El poeta se convierte en el descifrador de este lenguaje secreto del universo: la belleza es la verdad oculta que él sacará a la luz; y se entiende entonces que, si todo posee este poder de **revelación**, haya que intensificar la experiencia allí donde siempre ha resultado ser tabú, en los abismos del mal y del desorden, donde podrán surgir los acercamientos más fecundos y violentos, y las alucinaciones serán más reveladoras que en cualquier otro lugar.
En «Las correspondencias» Baudelaire habla de «tenebrosa y profunda unidad», y deja abierta una serie de interrogantes: esta especie de identidad mágica entre el hombre y el mundo nos asoma a un universo que está fuera del universo de las cosas reales, nos desvela una especie de alma secreta de las cosas o, mejor aún, la acción del poeta es tal que confiere a las cosas, por medio de la poesía, un valor que antes no tenían.
Si la belleza tiene que brotar del tejido de los acontecimientos usuales, tanto si la ocultan como si aluden a una belleza que está fuera de ellos, el problema consiste en hacer del lenguaje un mecanismo alusivo perfecto. Véase el ***Arte poético*** de Paul Verlaine, el manifiesto más comprensible

Édouard Manet,
Retrato de Stéphane Mallarmé, 1876, París,
Museo d'Orsay

del movimiento simbolista: a través de la musicalización del lenguaje y de la dosificación del claroscuro y de la alusión saltan las correspondencias, se hacen visibles los vínculos. Pero, más que Verlaine, será Stéphane Mallarmé el que elabore una auténtica metafísica de la creación poética.
En un universo dominado por la casualidad, solo la palabra poética puede plasmar, en la medida inalterable del verso (fruto de una larga paciencia, de un trabajo heroico y esencial), el absoluto. Mallarmé piensa en el Libro supremo (al que dedicará toda la vida) como en «una explicación órfica de la tierra, el único deber del poeta y el juego literario por excelencia».
No se trata de mostrar las cosas totalmente, con la claridad y el rigor de la poesía clásica; como dice Mallarmé en *Divagaciones*: «Nombrar un objeto es suprimir las tres cuartas partes del gozo de un poema, que está hecho

de una lenta adivinación: **sugerirlo**, ese es el sueño. Es el perfecto uso de ese misterio lo que constituye el símbolo, evocar poco a poco un objeto… Establecer una relación entre las imágenes exactas, de modo que se destaque un tercer aspecto fusible y claro, que se presenta a la adivinación… digo: ¡una flor!, y fuera del olvido donde mi voz relega cualquier contorno, en tanto que algo diverso que los cálices sabidos, musicalmente se levanta, idea misma y suave, la ausente de todos los ramilletes…». Una técnica de la oscuridad, un evocar a través de los espacios blancos, el no decir, la poética de la ausencia: solo así el Libro total puede revelar finalmente «los encajes inmutables de la belleza». También aquí vemos una tensión platónica hacia un más allá, pero al mismo tiempo una conciencia de la poesía como acción mágica, como técnica adivinatoria.

En Arthur Rimbaud la técnica adivinatoria penetra en la propia vida del autor: el desorden de los sentidos es el camino ideal para llegar a la videncia. La religión estética del decadentismo no lleva, con Rimbaud, a la excentricidad (al fin y al cabo, galante y agradable) del dandi. El desorden provoca dolor, el ideal estético tiene un precio. Rimbaud quema su juventud en busca de un verbo poético absoluto. Cuando comprende que no puede ir más allá, no busca en la vida el desquite de un sueño literario imposible. Sin haber cumplido aún veinte años, se retira de la escena cultural, desaparece en África y muere a los treinta y siete años.

La belleza sobre mis rodillas
Arthur Rimbaud
Una temporada en el infierno, 1873
Una tarde, me senté a la Belleza en
las rodillas. Y la encontré amarga.
Y la cubrí de insultos.
Me armé contra la justicia.
Escapé. ¡Oh brujas, miseria, odio: a vosotros
se os confió mi tesoro!
Logré que se desvaneciera en mi espíritu toda
la esperanza humana. Sobre toda alegría, para
estrangularla, salté como una fiera,
sordamente.
Llamé a los verdugos para, mientras perecía,
morder las culatas de sus fusiles. Llamé
a las plagas para ahogarme en la arena, en
la sangre. La desgracia fue mi dios. Me tendí
en el lodo. Me dejé secar por el aire del crimen.
Y le hice muy malas pasadas a la locura.
Y la primavera me trajo la horrorosa risa
del idiota.

Creer en todos los encantamientos
Arthur Rimbaud
Una temporada en el infierno, 1873
Hacía ya mucho tiempo que me vanagloriaba
de poseer todos los paisajes posibles, y que se
me antojaban irrisorias todas las celebridades
de la pintura y de la poesía moderna.
Me gustaban las pinturas idiotas: adornos de
puertas, decorados, telones de saltimbancos,
emblemas, estampas populares; la literatura
pasada de moda: latín de iglesia, libros
eróticos ignorantes de la ortografía, novelas
de nuestras abuelas, cuentos de hadas, libritos
infantiles, viejas óperas, estribillos bobos,
ritmos ingenuos.
Soñaba con cruzadas, viajes de exploración
cuya crónica no nos ha llegado, repúblicas
sin historia, guerras de religión sofocadas,
revoluciones de costumbres, desplazamientos
de razas y continentes: creía en todos los
encantamientos.

7. El misticismo estético

John Everett Millais, *La ciega* (detalle), 1856, Birmingham, City Museum and Art Gallery

Mientras Baudelaire escribía *Las correspondencias* (publicado en 1857 con la selección *Las flores del mal*), la figura de John Ruskin dominaba en la sociedad cultural inglesa. Ruskin reaccionaba —el tema es constante— contra el sórdido prosaísmo del mundo industrial y pedía la vuelta al artesanado amoroso y paciente de la Edad Media y del siglo XV; pero lo que más nos interesa de Ruskin es el ardiente misticismo, la difusa religiosidad de sus especulaciones sobre la belleza. El amor a la belleza venera el milagro de la naturaleza y la huella divina que la penetra; la naturaleza nos revela en las cosas comunes «las parábolas de las cosas profundas, las analogías de la divinidad». «Todo es adoración», y sin embargo «la perfección más elevada no puede existir sin que se mezclen con ella ciertas oscuridades…». La tensión «platónica» hacia una belleza trascendente, el sentido del misterio y la reivindicación del arte medieval y anterior a Rafael son los puntos del discurso de Ruskin a los que se adhieren los pintores y los poetas ingleses de la época, especialmente los que se reúnen, en 1848, en la Confraternidad Prerrafaelista fundada por Dante Gabriele Rossetti. En sus obras, como en las de Edward Burne-Jones, William Holman-Hunt y Everett Millais, los temas y las técnicas de la pintura prerrenacentista, que ya habían fascinado a principios de siglo a los nazarenos alemanes en Roma, tienden a expresar atmósferas de mórbido misticismo, cargado de sensualidad. Rossetti recomienda: «Pinta solamente lo que tu corazón te dicta y pinta simplemente; Dios está en todas las cosas, Dios es el amor»; pero sus mujeres, sus Beatrices y sus Venus tienen bocas carnales y ojos ardientes de deseo. Más que en las *donne angelicate* de la Edad Media hacen pensar en las mujeres perversas que pueblan los versos de Swinburne, maestro del decadentismo poético en Inglaterra.

Página anterior:
Edward Burne-Jones,
La princesa encadenada al árbol, 1866,
Nueva York,
The Forbes Collection

8. El éxtasis en las cosas

El simbolismo invade como un rico filón toda la literatura europea hasta nuestros días, dando origen a epígonos más o menos tardíos. Pero de su tronco nace una manera distinta de entender la realidad: las cosas son fuentes de revelación. Se trata de una técnica poética que fue definida desde un punto de vista teórico, en los dos primeros decenios del siglo XX, por el joven James Joyce (en *Stephen el héroe* y en *Dedalus*), pero que podemos encontrar bajo diversas formas en muchos otros grandes narradores de la época. El origen de esta actitud se encuentra en el pensamiento de Walter Pater, en cuya obra crítica se resumen todos los temas de la sensibilidad decadente: el sentido de una época de transición (su personaje, Mario el epicúreo, es un esteta, un dandi de la latinidad tardía), la lánguida dulzura del otoño de una cultura (colores refinados, tonos exquisitos y delicados, sensaciones sutiles); la admiración por el mundo renacentista (son célebres sus estudios sobre Leonardo), y la subordinación de cualquier otro valor a la belleza (al parecer, en cierta ocasión a la pregunta «¿Por qué tenemos que ser buenos?», respondió: «Porque ¡es tan bello!»).

Pero en algunas páginas de *Mario el epicúreo*, y sobre todo en la Conclusión de su obra *The Renaissance* (1873), Pater elabora una estética precisa de la **visión epifánica**. No utiliza la palabra «epifanía» (usada después por Joyce en el sentido de «aparición»), sino que sobreentiende el concepto: hay momentos en los que, en una situación emotiva concreta (una hora del día, un acontecimiento imprevisto que fija de golpe nuestra atención sobre un objeto), las cosas se nos muestran bajo una luz nueva. No nos remiten a una belleza fuera de ellas mismas, no evocan ninguna «correspondencia»: aparecen, simplemente, con una intensidad que antes nos resultaba

La visión epifánica
Walter Pater
Ensayo sobre el Renacimiento, 1873
En cualquier momento aparece en una mano o en un rostro la perfección formal; cierta tonalidad en las colinas o en el mar es más exquisita que el resto; cierto estado de pasión o de visión o de excitación intelectual es irresistiblemente real y atractivo para nosotros —para aquel momento tan solo. No el fruto de la experiencia, sino la experiencia misma, es el fin. [...] Arder siempre con esta sólida llama resplandeciente, mantener este éxtasis, es el éxito en la vida. [...] Mientras todo se hunde bajo nuestros pies, bien podemos intentar aferrar alguna pasión exquisita, alguna contribución al conocimiento que al despejarse el horizonte parezca poner el espíritu en libertad por un momento, o cualquier excitación de los sentidos, extraños tintes, extraños colores, y olores curiosos, u obra de la mano del artista, o el rostro de la persona amiga.

Berenice Abbott,
Joyce, 1926

desconocida, y se presentan cargadas de significado, de modo que comprendemos que solo en ese momento hemos tenido la experiencia completa de ellas, y que la vida merece ser vivida tan solo para acumular tales experiencias. La epifanía es un éxtasis, pero es un éxtasis sin Dios: no es la trascendencia, sino el alma de las cosas de este mundo; es, como se ha dicho, un éxtasis materialista.

Stephen, el protagonista de las novelas juveniles de Joyce, se sentirá conmovido en ocasiones por hechos aparentemente insignificantes, una voz de mujer que canta, un olor de col podrida, un reloj de la plaza cuyo ojo luminoso se perfila de golpe en la noche: «Stephen comenzó a captar a derecha e izquierda palabras casuales, tontamente sorprendido de que estas palabras se hubieran vaciado así, en silencio, de su sentido inmediato, hasta que el más insignificante rótulo de una tienda fue captado con la mente como un encantamiento y el alma se le arrugó, suspirando envejecida».

La muchacha pájaro
James Joyce
Dedalus, 1917
Una muchacha estaba ante él en medio de la corriente: sola e inmóvil, mirando hacia el mar. Parecía una criatura transformada como por encanto en un extravagante y hermoso pájaro marino. Sus largas piernas desnudas y delgadas eran delicadas como las de una garza, e intactas, excepto en el punto donde una huella esmeraldina de alga era como una señal sobre la carne. Los muslos, más llenos, suaves como el marfil, aparecían desnudos casi hasta las caderas, donde los bordes blancos de los pantaloncitos eran como un plumaje de suave pelusa blanca. Las enaguas de color gris estaban audazmente arremangadas hasta la cintura y colgaban por detrás como cola de paloma. Tenía el seno como el de un pájaro, suave y delicado, delicado y suave como el pecho de una paloma de oscuro plumaje. Pero sus largos cabellos rubios eran infantiles: e infantil, tocado por el milagro de la belleza mortal, su rostro. Estaba sola e inmóvil y miraba hacia el mar; y cuando reparó en la presencia de Stephen y en sus miradas de adoración, volvió los ojos hacia él sosteniendo tranquilamente su mirada, sin mostrar ni vergüenza ni coquetería… ¡Dios mío! —gritó el alma de Stephen en un estallido de alegría profana… Un ángel salvaje se le había aparecido, el ángel de la juventud y de la belleza mortal, un mensajero de las justas cortes de la vida, para abrirle de par en par en un instante de éxtasis las puertas de todos los caminos del error y de la gloria. ¡Adelante! ¡Adelante! ¡Adelante!

Jacques Émile Blanche,
Retrato de Marcel Proust,
c. 1900, París,
Museo d'Orsay

En otro lugar la epifanía joyciana está vinculada también al clima de misticismo estético, y una figura de jovencita a la orilla del mar le puede parecer al poeta un pájaro mítico, el mismo «espíritu visible de la belleza» que lo envuelve «como un manto». En otros escritores, Marcel Proust por ejemplo, la revelación se producirá a través del juego de la memoria: a una imagen o a un sabor se superpone el recuerdo de otra imagen, de otra sensación experimentada en otro momento y, a través del cortocircuito de la «memoria involuntaria», salta la revelación de una proximidad entre los acontecimientos de nuestra vida, que la base del recuerdo mantiene juntos otorgándoles su unidad. Pero también en este caso es la experiencia privilegiada de estos momentos la que da sentido a la vida como persecución de la belleza, y estos momentos solo se consiguen si somos capaces de penetrar de forma extasiada en el corazón de las cosas que nos rodean.

Naturalmente, a la idea de una epifanía como visión, estos autores asocian la idea de una epifanía como creación: si bien podemos experimentar fugazmente el encanto epifánico, solo el arte nos permite comunicarlo a los otros, es más, la mayoría de las veces solo el arte lo hace brotar de la nada, dando un significado a nuestras experiencias.

Tal como lo expresó Joyce, para Stephen «el artista que quisiera separar con gran exactitud la sutil alma de la imagen de la red de circunstancias bien definidas que la rodean, y reencarnarlas en circunstancias artísticas consideradas las más exactas por él en su nuevo oficio, era el supremo artista». Una vez más nos encontramos con una referencia a Baudelaire, que en realidad está en la base de todas estas corrientes: «Todo el universo visible no es más que un vivero de imágenes y de símbolos a los que la imaginación [esto es, el arte] concede un lugar y un valor relativo: es una especie de pasto que la imaginación ha de digerir y transformar».

9. La impresión

Los escritores elaboran con las epifanías una técnica de la visión y en ciertos casos parece que pretenden sustituir al pintor; sin embargo, la técnica de las epifanías es eminentemente literaria y no tiene una correspondencia exacta en las teorías de las artes figurativas.

Pero no es casual que Proust, en *A la sombra de las muchachas en flor*, se detenga largamente en la descripción de los cuadros de un pintor inexistente, Elstir, en cuyo arte se reconocen analogías con las obras de los impresionistas. Elstir reproduce las cosas como las percibimos en el primer momento, el único momento verdadero, cuando nuestra inteligencia no ha intervenido todavía para explicarnos lo que son las cosas y cuando todavía no sustituimos la impresión que nos han producido por las nociones que poseemos acerca de ellas. Elstir reduce las cosas a impresiones inmediatas y las somete a una «metamorfosis».

Manet, que afirmaba que «solo hay una cosa verdadera, plasmar al primer golpe lo que se ve» y «no se plasma un paisaje, una marina, una figura: se plasma la impresión que se tiene a una hora del día de un paisaje, de una marina, de una figura»; Van Gogh, que quiere expresar algo eterno en sus figuras, pero «a través de la vibración de las coloraciones»; Monet, que pone el título de *impresión* a un cuadro suyo (y sin pretenderlo da nombre a todo el movimiento); Cézanne, que afirma que desea revelar en la manzana que

Página siguiente:
Auguste Renoir,
La bañista rubia,
1882, Turín, Pinacoteca
Giovanni Agnelli

Claude Monet,
Catedral de Rouen,
1892-1894, París,
Museo d'Orsay

Paul Cézanne, *Manzanas y galletas*, 1890-1895, París, Museo d'Orsay

reproduce el alma del objeto, su ser manzana: todos ellos muestran su parentesco intelectual con la corriente tardosimbolista que podríamos llamar «epifánica».

Tampoco los impresionistas tienden a plasmar bellezas trascendentes: desean resolver problemas de técnica pictórica, inventar un nuevo espacio, nuevas posibilidades perceptivas, del mismo modo que Proust querrá revelar nuevas dimensiones del tiempo y de la conciencia, y Joyce se propone explorar a fondo los mecanismos de la asociación psicológica.

El simbolismo está dando vida ya a nuevas técnicas de contacto con la realidad, la búsqueda de la belleza abandona el cielo y lleva al artista a sumergirse en la materia. A medida que avance, el artista olvidará incluso el ideal de belleza que le guiaba, y entenderá el arte no ya como registro y provocación de un éxtasis estético, sino como instrumento de conocimiento.

Página anterior: Vincent van Gogh, *Noche estrellada*, 1889, Nueva York, Museo de Arte Moderno

Página anterior:
Hector Guimard, estación del metro de París, 1912

El nuevo objeto

1. La sólida belleza victoriana

La idea de belleza no solo es relativa según las distintas épocas históricas, sino que incluso en una misma época y en un mismo país pueden coexistir diversos ideales estéticos. Así pues, mientras nace y se desarrolla el ideal estético del decadentismo, prospera una idea de belleza a la que llamaremos «victoriana». El período que se extiende desde los movimientos de 1848 hasta la crisis económica de fin de siglo generalmente es definido por los historiadores como «la edad de la burguesía». En esta época las clases burguesas alcanzan la máxima capacidad de representar sus propios valores en el ámbito del comercio y de las conquistas coloniales, pero también en la vida cotidiana: burgueses —o, más concretamente, «victorianos», ya que la burguesía británica es hegemónica— son las costumbres morales, los cánones estéticos y arquitectónicos, el sentido

Augustus Welby Pugin, *Sofá gótico*, c. 1845

común, las reglas del vestir, del comportamiento en público, de la decoración. La burguesía exhibe, además de una potencia militar (el imperialismo) y económica (el capitalismo) propias, una belleza propia, en la que confluyen esos rasgos de eficiencia, solidez y duración que diferencian la estructura mental burguesa de la aristocrática.

El mundo victoriano (y el burgués, en general) es un mundo regido por una simplificación de la vida y de la experiencia en un sentido genuinamente práctico: las cosas son correctas o equivocadas, hermosas o feas, sin complacencias inútiles en el equívoco, en los rasgos mixtos o en las ambigüedades. El burgués no se siente atormentado por el dilema entre altruismo y egoísmo: es egoísta de puertas afuera (en la Bolsa, en el mercado libre, en las colonias) y buen padre, educador y filántropo de puertas adentro. Al burgués no se le plantean dilemas morales: es moralista y puritano en su casa, e hipócrita y libertino con las jóvenes de los barrios proletarios, lejos de su casa.

Esta simplificación en sentido práctico no es interpretada como ambigüedad: al contrario, se refleja asimismo en la autorrepresentación doméstica de la **casa burguesa** en objetos, muebles y cosas que necesariamente han de expresar una belleza a la vez lujosa y sólida. La belleza victoriana

La casa burguesa
Eric John Ernest Hobsbawm
El triunfo de la burguesía, 1975

La casa era la quintaesencia del mundo burgués porque en ella y solamente en ella se podían olvidar, o suprimir artificialmente, los problemas y las contradicciones de la sociedad. En ella y solamente en ella las familias burguesas, y más aún las pequeñoburguesas, podían mantener la ilusión de una felicidad armoniosa y jerárquica, rodeada de los objetos que constituían su expresión, y que a la vez la hacían posible, podían llevar la vida soñada que tenía su máxima expresión en el rito doméstico sistemáticamente desarrollado con este objeto: la celebración de la Navidad. La cena de Nochebuena (celebrada por Dickens), el árbol de Navidad (inventado en Alemania y adoptado rápidamente en Inglaterra gracias al patrocinio real), la canción de Navidad (conocida sobre todo como la alemana *Stille Nacht*) eran a la vez el símbolo del frío del mundo exterior, de la calidez del círculo familiar y del contraste entre ambos. La impresión más inmediata del interior burgués de mediados de siglo es de recargamiento y disimulo: una cantidad de objetos, que muy a menudo están cubiertos por cojines, telas, paños, tapices, y siempre elaborados, sea cual sea su naturaleza. No hay cuadro sin un marco dorado, labrado, con marquetería, incluso con listas de terciopelo; no hay silla sin acolchado; no hay tejido sin flecos; no hay objeto de madera sobre el que no se haya pasado el torno, ni superficie sin un adorno o un bibelot encima. Se trataba sin duda de un signo de riqueza y de prestigio. [...] Los objetos reflejaban su coste y, en una época en que casi todos los objetos domésticos seguían siendo hechos a mano, la elaboración era en gran parte un indicio de coste y, a la vez, de material raro. El precio también pagaba el confort, que no solo se disfrutaba, sino que además se veía. Pero los objetos no eran únicamente utilitarios o símbolos de condición social y de éxito. Tenían un valor por sí mismos como manifestación de personalidad, como el programa y a la vez la realidad de la vida burguesa, incluso como transformadores del hombre.

no se siente turbada por la alternativa entre lujo y utilidad, entre apariencia y ser, entre espíritu y materia. Desde los marcos sólidos y labrados hasta el piano para la educación de las hijas, nada se deja al azar: no hay objeto, superficie o decoración que no indique al mismo tiempo su coste y su pretensión de durar en el tiempo, inmutable, como la expectativa del British Way of Life, que los cañoneros y los bancos ingleses se encargaban de difundir a los cuatro vientos.

La estética victoriana expresa, por tanto, una duplicidad de fondo, que procede de la inserción de la función práctica en el dominio de la belleza. En un mundo donde cada objeto, más allá de su función habitual, se convierte en mercancía, y donde a cada valor de uso (el deleite, práctico o estético, del objeto) se superpone un valor de intercambio (el coste del objeto, su cualidad de índice de una cantidad determinada de dinero), el deleite estético del objeto bello también se transforma en la exhibición de su valor comercial. La belleza acaba coincidiendo ya no con lo superfluo, sino con el valor: el espacio que antes ocupaba lo vago, lo indeterminado es ocupado ahora por la función práctica del objeto. Toda la evolución posterior de los objetos, en la que progresivamente desaparecerá la distinción entre forma y función, estará señalada por esta doble marca original.

Tea Party, Inglaterra, Fototeca Histórica Nacional, *c.* 1880

2. Hierro y cristal: la nueva belleza

Otro elemento de duplicidad es la distinción nítida entre el interior (el domicilio, la moral, la familia) y el exterior (el mercado, las colonias, la guerra). «Un sitio para cada cosa y cada cosa en su sitio», reza una sentencia de Samuel Smiles, un escritor muy conocido en la época por su capacidad de expresar en obras claras y edificantes la moral burguesa del *self help*. Contribuye a poner en duda esta distinción la larga crisis económica de fin de siglo (1873-1896), que socava la fe en el crecimiento progresivo e ilimitado del mercado mundial regulado por la «mano invisible», e incluso en la racionalidad y regulabilidad de los procesos económicos. Por otra parte, contribuyen a la crisis de las formas victorianas y a la afirmación de las nuevas formas de finales del siglo XIX y comienzos del XX los nuevos materiales con los que se expresa la belleza arquitectónica de los edificios. Pero, el comienzo de una auténtica revolución en el gusto arquitectónico centrada en el uso combinado de cristal y hierro fundido tiene un origen más remoto: la utopía positivista de los seguidores de Saint-Simon, convencidos, a mediados del siglo XIX, de que la humanidad se encaminaba al punto culminante de su historia: el estadio orgánico. Los primeros indicios de novedad son, a mediados de siglo, los edificios públicos de Henri Labrouste: la Biblioteca de Sainte-Geneviève (de cuya realización arranca el «movimiento neogriego») y la Biblioteca Nacional de Francia. Labrouste, que en 1828 había provocado un gran alboroto con un trabajo en el que demostraba que uno de los templos de Paestum era en realidad un edificio público, está convencido de que los edificios no han de expresar una belleza ideal, que es rechazada deliberadamente, sino las

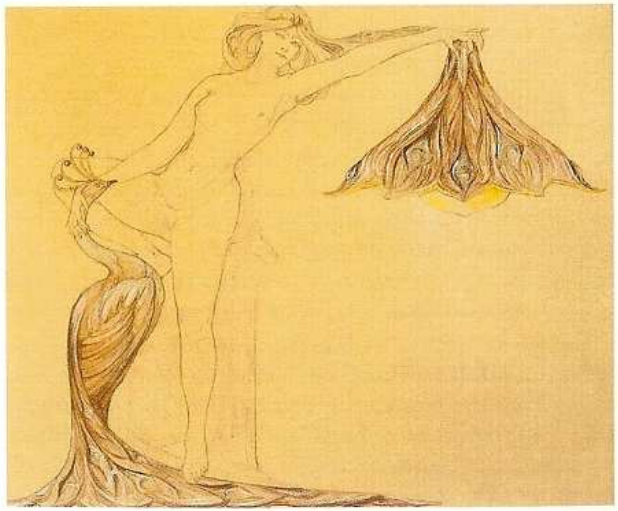
Henri Labrouste, detalle de la cubierta de la Biblioteca Nacional de Francia, París, 1875-1880

Henri Labrouste, sala de lectura de la Biblioteca Nacional de Francia, París, 1875-1880

El estilo neogriego
A. E. Richardson
Architectural Review, 1911
El auténtico estilo neogriego sintetiza el largo camino del proyecto, refleja la mente incansable del diseñador que, habiendo recogido muchas ideas sobre su tema, las funde en el crisol de su imaginación, afinándolas hasta que el metal forjado resplandezca. Cualquier material sirve para este propósito. Con estos medios, y solo con estos, es posible el diseño original.

3. Del Art Nouveau al Art Déco

La Central School of Arts and Crafts, con su glorificación de la belleza artesanal y su propuesta de un retorno al trabajo manual, se opone a cualquier contaminación entre industrialismo y naturaleza. En el campo de las artes, uno de los objetivos más directos del movimiento es el Art Noveau, que se difunde, con notable rapidez, a caballo de los dos siglos en el campo de la decoración, de los accesorios y del diseño.
Es interesante observar que, a diferencia de otros movimientos artísticos que reciben una etiqueta o una delimitación a posteriori (como el barroco, el manierismo, etcétera), el Art Nouveau es un movimiento que surge y se define «desde abajo», espontáneamente, y que adopta distintos nombres según los países de procedencia: Jugendstil en Alemania, Sezession en Austria, Liberty (por el nombre del propietario de una cadena de grandes almacenes) en Italia. El Art Nouveau comienza en los adornos de los libros: franjas, marcos e iniciales convierten los libros en un objeto en que la belleza preciosista de la ornamentación se une a la función habitual del objeto. Esta proliferación de adornos en un objeto-mercancía tan común y difundido es el síntoma de un impulso irresistible a revestir las formas estructurales con líneas mórbidas,



Philippe Wolfers,
Lámpara eléctrica,
«La Fée Paon»,
c. 1901

nuevas: muy pronto esta belleza tomará posesión de las ventanas de hierro, de las bocas del metro parisino, de los edificios, de los objetos de decoración. Se podría hablar incluso de una belleza narcisista: del mismo modo que Narciso, al reflejarse en el agua, proyectó su propia imagen fuera de sí mismo, así también en el Art Nouveau la belleza interior se proyecta sobre el objeto exterior y se apodera de él, envolviéndolo en sus líneas. La belleza **Jugendstil** es una belleza de las líneas, y no desdeña la dimensión física, sensual: como descubrirán muy pronto estos artistas, también el cuerpo humano —y el femenino en particular— puede ser envuelto en líneas mórbidas y curvas asimétricas y dejarse sumergir en una especie de vértigo voluptuoso. La estilización de las figuras no es tan solo un elemento decorativo. La ropa Jugendstil, con sus chales ondulantes, es una enseña no solo exterior, sino sobre todo interior: el paso cimbreante de Isadora Duncan, la reina de la danza envuelta en velos de color verde pálido que parece encarnar las inquietantes bellezas góticas de los prerrafaelistas, es un auténtico icono de la época. La mujer Jugendstil es una mujer sensual, eróticamente emancipada, que rechaza el corsé y ama la cosmética: de la belleza ornamental de los libros y de los carteles, el Art Nouveau pasa muy pronto a la belleza de los cuerpos.

Jugendstil
Dolf Sternberger
Panorama del Jugendstil, V, 1976
Así pues, Jugendstil no es ni siquiera un concepto representativo de una época, pero sin duda define un fenómeno que hizo época. Desde un punto de vista geográfico, se difundió por casi todo el Occidente: Inglaterra, Bélgica, Holanda, Francia, Alemania, Austria, Suiza, Escandinavia, Estados Unidos y, limitado a algunos motivos y personajes, España, Italia e incluso Rusia. En todos estos países convivió con movimientos completamente distintos, a menudo mucho más poderosos: pero Jugendstil era el signo de lo nuevo, de la novedad, e innovación y renovación eran la marca del Jugendstil (desde entonces la novedad pasó a ser y sigue siendo un signo característico, y hasta un requisito irrenunciable, de cualquier empresa artística que reivindique el derecho a la consideración, a la fama, al mercado y al paso a la historia). Esta peculiaridad se manifiesta de forma inmediata y evidente en el otro nombre con el que se difundió en Occidente fuera de Alemania: Art Nouveau. Naturalmente, hay que distinguir, además de entre escuelas, grupos e individuos, también entre centros diversos: Londres, Glasgow, Bruselas, París, Nancy, Munich, Darmstad o Viena, donde se empezó a usar otra palabra: Secesión. [...]
Tampoco quisiera trazar una línea de separación neta entre simbolismo y Jugendstil: sería una operación artificiosa y forzada. Prefiero buscar las diferencias en las obras y en los personajes. Se trata de un único universo formal continuado y entretejido, que contiene aspectos positivos y negativos. A los motivos de juventud, primavera, luz y salud se contraponen los de seducción, sueño, deseo, oscuridad fabulosa y perversión; el mismo principio de ornamentación orgánica significa al mismo tiempo humanización de la naturaleza y desnaturalización del hombre. Separando las contradicciones y atribuyéndolas a distintas tendencias o fases de desarrollo, se pierde de vista la profunda y fértil ambigüedad que en el Jugendstil nos fascina e inquieta a la vez. Una ambigüedad que le resulta indispensable. ¡Qué contradicciones existen en arquitectura entre la «racionalidad» de Van de Velde y las fantasías de Antonio Gaudí en Barcelona, entre el pudor de Mackintosh en Glasgow y la opulencia de Hector Guimard en París! ¡Qué contraste poético existe entre la elegante perversión de Oscar Wilde y el idealizante *pathos* del alemán Richard Dehmel, entre el présago mundo visionario de Maurice Maeterlinck y la punzante alegría de Frank Wedekind! ¡Qué mundos separan en pintura el lujo lascivo de Gustav Klimt de la intensa desesperación de los cuadros de Edvard Munch (sin entrar en el mérito de las diferencias de nivel, de talla, de energía)! Y, sin embargo, hay algo que los une, hay en las obras de estos pintores, poetas, arquitectos y diseñadores algunos rasgos fisiognómicos comunes: y este sello es lo que definimos con el nombre de «Jugendstil».

Página anterior:
Louise Brooks

No aparece en el Art Nouveau la nostalgia melancólica y el rastro de muerte de la belleza prerrafaelista y decadente, ni la rebelión contra la mercantilización de los dadaístas: lo que buscan estos artistas es un estilo que pueda protegerlos de su manifiesta falta de independencia. Sin embargo, la belleza Jugendstil tiene un claro acento funcionalista, que se revela en la atención a los materiales, en la búsqueda constante de la utilidad del objeto, en la simplicidad de las formas (que evitan el despilfarro y la redundancia), en el interés por la decoración de las habitaciones: a ello contribuyen elementos procedentes del movimiento Arts and Crafts, aunque esta influencia siempre resulta diluida por un claro compromiso con la civilización industrial, que muy pronto halla en el nuevo estilo un elemento de adorno que no es efímero ni accidental.
No obstante, en sus orígenes el Jugendstil no está exento de un cierto gusto antiburgués, que obedece más a las ganas de escandalizar —*épater les bourgeois*— que de alterar el orden establecido.
Ahora bien, esta tendencia, presente en las ilustraciones de Beardsley, en el teatro de Wedekind y en los carteles de Toulouse-Lautrec, se agota pronto en la superación de los gastados clichés de la belleza victoriana. Los elementos formales del Art Nouveau son desarrollados a partir de 1920 por el estilo Déco, que hereda sus rasgos de abstracción, distorsión y simplificación formal, con una tendencia a un funcionalismo más acentuado. El Art Déco (término que no será acuñado hasta los años sesenta) recupera motivos iconográficos del Jugendstil —ramos de flores estilizadas, figuras femeninas jóvenes y esbeltas, esquemas geométricos, serpentinas y zigzags— enriqueciéndolos con sugerencias extraídas de las experiencias cubistas, futuristas y constructivistas, siguiendo siempre la consigna de subordinación de la forma a la función.

Henry van de Velde,
los Almacenes Habana
en Bruselas

Marcello Dudovich, *Boceto para la publicidad del modelo 508 Balilla*, 1934, Turín, Archivo FIAT

Pero la libertad y la riqueza decorativa del Jugendstil son sustituidas progresivamente por un diseño cada vez más estilizado, accesible al gusto común. La belleza colorista y exuberante del Art Nouveau es sustituida por una belleza que ya no es estética sino funcional, una buscada síntesis entre calidad y producción en masa. El rasgo que caracteriza esta belleza es la reconciliación entre arte e industria: eso explica, en parte, la extraordinaria difusión de los objetos Déco en los años veinte y treinta incluso en Italia, donde los cánones oficiales de la belleza femenina **fascista** son claramente contrarios a la «mujer-crisis» esbelta y delgada del Art Déco.
Al poner en segundo plano el elemento decorativo, el Art Déco participa de un sentimiento extendido que invade el diseño europeo de principios del siglo XX. Los rasgos comunes de esta belleza funcionalista son la aceptación clara de los materiales metálicos y vítreos y la exasperación de la linealidad geométrica y de los elementos de racionalidad (procedentes del Sezession vienés de finales del siglo XIX). Desde los objetos de uso cotidiano (máquinas de coser y de tejer) diseñados por Peter Behrens, a los productos del Werkbund de Munich (fundado en 1907), de la Bauhaus alemana (con la que acabarán los nazis) a las casas de cristal prefiguradas por Scheerbart y a los edificios de Loos, la belleza reacciona contra la transposición a la decoración del elemento técnico realizada por el Jugendstil (que no ve la técnica como una amenaza y, por tanto, puede comprometerse con ella). La lucha contra este elemento decorativo —como lo define Benjamin— es el rasgo más político de esta belleza.

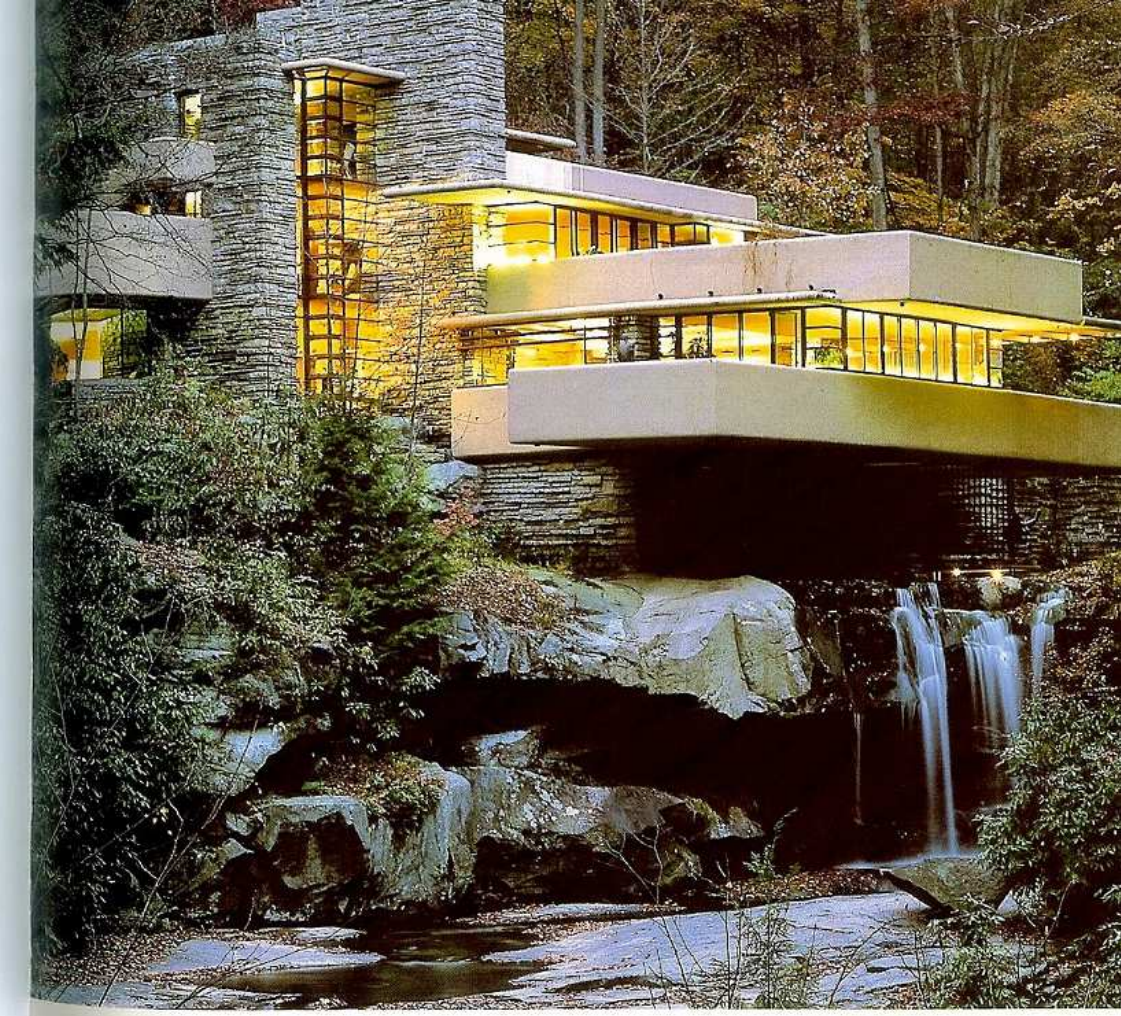
Página siguiente: Janine Aghion, *The Essence of the Mode of the Day*, ilustración, 1920, colección Susan J. Pack

Fascista
Oficina de prensa de la Presidencia del Consejo
Dibujos y fotografías de moda femenina, 1931
La mujer fascista ha de ser físicamente sana, para poder convertirse en madre de hijos sanos, según las «normas de vida» señaladas por el Duce en el memorable discurso a los médicos. Por consiguiente, han de ser eliminados por completo los dibujos de figuras femeninas artificiosamente delgadas y masculinizadas, que representan el tipo de mujer estéril de la decadente civilización occidental.

4. La belleza orgánica

Hemos visto cómo el estilo Liberty contribuyó (junto con otras experiencias culturales de aquel mismo período, como la filosofía de Nietzsche y Bergson, las obras de Joyce y de Virginia Woolf, el descubrimiento del inconsciente por parte de Freud) a derribar un canon de la época victoriana: la distinción nítida y tranquilizadora entre interior y exterior. Esta tendencia halla en la arquitectura del siglo XX, y especialmente en la obra de Frank Lloyd Wright, su más completa expresión. El ideal de una «nueva democracia» basada en el individualismo y en la recuperación de la relación con la naturaleza, pero exento de utopías regresivas, se expresa en las Prairie Houses de Wright en una arquitectura «orgánica», donde el espacio interior se alarga y se prolonga en el espacio exterior: del mismo modo la torre Eiffel pintada por Delaunay enlaza con el ambiente que la rodea. En las tranquilizadoras

Antoni Gaudí y Cornet, Chimeneas de la casa Milá (La Pedrera), Barcelona, 1906-1910



Frank Lloyd Wright, Casa de la Cascada, Bear Run, 1936

«cabañas» de hierro y cristal el hombre americano participa de una belleza a la vez arquitectónica y natural, que recupera el concepto de lugar natural integrándolo con el artefacto humano.

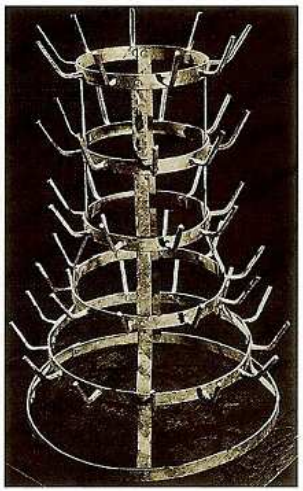
A esta belleza tranquilizadora se opone la belleza inquieta, plástica y sorprendente de las construcciones de Antonio Gaudí, que sustituye las estructuras lineales por insólitos espacios laberínticos, el rigor del hierro y del cristal por una materia plástica, magmática, fluctuante, carente de cualquier aparente síntesis lingüística y expresiva. Sus fachadas, semejantes a extravagantes collages, trastocan la relación entre función y decoración, y suponen una ruptura radical de la relación entre objeto arquitectónico y realidad: en la aparente inutilidad e inclasificabilidad de los edificios de Gaudí se expresa una rebelión extrema de la belleza interior contra la colonización de la vida por parte de la belleza fría de las máquinas.

5. Objetos de uso: crítica, mercantilización, seriación

Uno de los rasgos característicos del arte del siglo XX es su constante atención a los objetos de uso en la época de la mercantilización de la vida y de los objetos. La reducción de todo objeto a la categoría de mercancía y la progresiva desaparición del valor de uso en un mundo regulado tan solo por el valor de cambio modifican radicalmente la naturaleza de los objetos cotidianos: el objeto ha de ser útil, práctico, relativamente económico, de gusto común y producido en serie. Esto significa que en el circuito de las mercancías los aspectos cualitativos de la belleza se cambian, cada vez con mayor frecuencia, por los aspectos cuantitativos: es la función la que determina el agrado de un objeto, y función y agrado son tanto mayores cuanto mayor es la cantidad de objetos producidos a partir del modelo de

Xanti Schawinsky para Estudio Boggeri, Olivetti, fotomontaje para calendario, 1934

partida. El objeto, en definitiva, pierde esos rasgos de unicidad (el «aura») que determinaban su belleza e importancia. La nueva belleza es reproducible, aunque transitoria y perecedera: hay que inducir al consumidor a una rápida sustitución, por consunción o indiferencia, para no detener el crecimiento exponencial del circuito de la producción, distribución y consumo de las mercancías. Es sintomático que en algunos grandes museos —el MOMA de Nueva York o el Museo de las Artes Decorativas de París— se dediquen espacios a objetos cotidianos como muebles y accesorios de decoración.



A la izquierda: Marcel Duchamp, *Rueda de bicicleta*, 1913, Filadelfia, Museum of Art

A la derecha: Marcel Duchamp, *Escurrebotellas*, 1914, Estocolmo, Moderna Museet

A esta tendencia responde, con una crítica irónica y feroz del objeto de uso, el dadaísmo y sobre todo su más lúcido exponente, Marcel Duchamp, con sus *ready made*. Duchamp, al exponer una rueda de bicicleta o un mingitorio (titulado *Fuente*), denuncia paradójicamente el sometimiento del objeto a la función: si es el proceso de mercantilización el que crea la belleza de los objetos, cualquier objeto corriente puede ser desfuncionalizado como objeto de uso y refuncionalizado como obra de arte. Si en Duchamp aparecen todavía el gusto por la crítica del estado de cosas existente y la rebelión contra el mundo de las mercancías, en la forma de abordar el objeto de uso que hace el pop art no hay utopías ni esperanzas. Con ojo lúcido y frío, unido a veces a un declarado cinismo, los *popular artists* toman nota de la pérdida por parte del artista del monopolio de las imágenes, de la creación estética y de la belleza.

El mundo de las mercancías ha conquistado una capacidad innegable de saturar con las propias imágenes la percepción del hombre moderno, cualquiera que sea su posición en la sociedad: desaparece así la distinción entre artista y hombre corriente. Ya no hay espacio para la denuncia, el deber

Giorgio Morandi,
Naturaleza muerta,
1948, Turin,
Galería Municipal

del arte es constatar que cualquier objeto, sin distinguir entre hombres y cosas —desde el rostro de Marilyn Monroe a una lata de alubias, desde la viñeta de cómic a la presencia inexpresiva de la multitud en las paradas de autobús— adquiere o pierde la propia belleza no debido a su ser, sino a las coordenadas sociales que determinan sus formas de aparición: un simple plátano amarillo, sin ningún nexo aparente con el objeto que indica, puede ilustrar la portada de un disco de uno de los grupos musicales más vanguardistas, la Velvet Underground, producidos por Andy Warhol. Desde las viñetas de Lichtenstein a las esculturas de Segal y las producciones artísticas de Andy Warhol, la belleza que se manifiesta es una belleza seriada: los objetos son extrapolados de una serie o predispuestos ya a la inclusión serial.

¿Es, pues, la seriación el destino de la belleza en la época de la reproducibilidad técnica del arte? No todos opinan así. En sus *solo aparentemente* seriados grupos de botellas, Morandi supera constantemente, con un *pathos* que el cinismo del pop art desconoce, el límite de la seriación. Como en un teorema, Morandi busca sin descanso el punto en que la belleza de un objeto cualquiera se sitúa en el espacio, determinándolo y, con el mismo movimiento, el espacio determina la posición del objeto, determinando también su aparición. No importa que los objetos sean botellas, tarros o cajas usadas y reutilizadas. O tal vez es precisamente este el secreto de la belleza que Morandi busca hasta el fin de sus días: su inesperado surgir de la pátina de gris que cubre un objeto cualquiera.

Claes Oldenburg,
Spoonbridge and Cherry,
1988, Walker Art Center,
Minneapolis

A la izquierda:
Andy Warhol,
Marilyn en turquesa,
1962, colección
Stefan T. Ellis

A la derecha:
Andy Warhol,
Mao, 1973,
colección privada

La belleza de las máquinas

1. ¿Es bella la máquina?

Página anterior: Lingotera para la colada continua de planchas delgadas, 2000

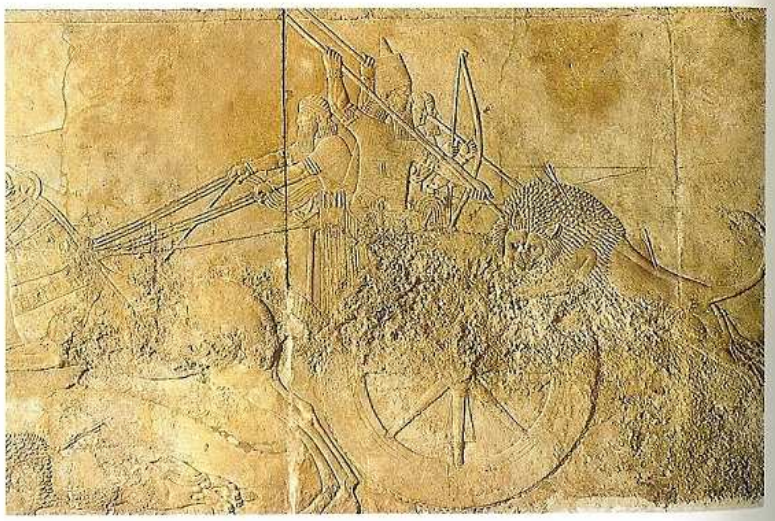
Hoy día hablamos con normalidad de una máquina bella, ya sea un automóvil o un ordenador. Pero la idea de que una máquina pueda ser bella es bastante reciente y podríamos decir que esa vaga percepción la tuvimos hacia el siglo XVII, aunque hasta hace tan solo un siglo y medio no hemos elaborado una auténtica estética de las máquinas. Y, sin embargo, desde la aparición de los primeros telares mecánicos son muchos los poetas que han expresado su horror por las máquinas.

En general, una máquina es cualquier prótesis, esto es, cualquier constructo artificial que prolonga y amplifica las posibilidades de nuestro cuerpo, desde el primer pedernal afilado hasta la palanca, el bastón, el martillo, la espada, la rueda, la antorcha, los lentes y el anteojo, hasta un sacacorchos o un exprimidor. En este sentido son también prótesis los objetos del mobiliario,

Hacha fenicia de ceremonia en oro y plata, siglo XVIII a.C.

como la silla o la cama, e incluso los vestidos, que sustituyen artificialmente la protección natural que proporcionan a los animales las pieles o las plumas. Con estas «máquinas simples» el hombre está prácticamente identificado porque estaban y están directamente en contacto con nuestro cuerpo, son sus prolongaciones casi naturales, y las cuidamos y adornamos como a nuestro cuerpo. De modo que hemos construido armas o bastones de preciosa empuñadura, lechos suntuosos, carros adornados y vestidos refinados. Solo había una máquina que no tenía relación directa con el cuerpo ni imitaba la forma del brazo, del puño o de la pierna, y era **la rueda**. Pero la rueda reproducía la forma del sol y de la luna, tenía la perfección absoluta del círculo y, por tanto, siempre se le asociaron connotaciones religiosas.
Ahora bien, desde el principio el hombre inventó también «máquinas complejas», mecanismos con los que nuestro cuerpo no tenía contacto directo: basta pensar en el molino de viento, la noria o la cóclea.
En estas máquinas el mecanismo está oculto, es interior y, en cualquier caso, una vez activado, actúa por cuenta propia. El terror ante estas máquinas surgía porque, al multiplicar la fuerza de los órganos humanos, acentuaban

Caza del león, relieve del palacio de Asurbanipal en Nínive, 650 a.C., Londres, Museo Británico

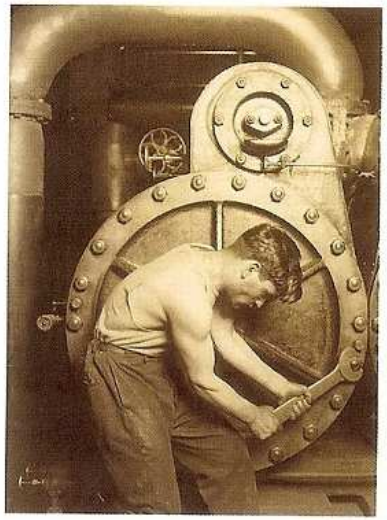


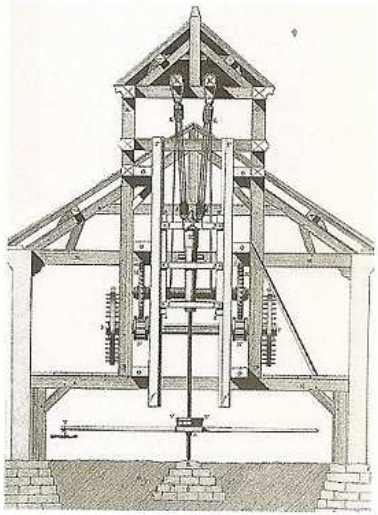
La rueda
William Blake
Cuatro Zoas, 1795-1804
Y todas las artes de la vida se transformaron
en artes de muerte, la clepsidra despreciada
por su sencillo artificio fue, como el
instrumento del labrador y la rueda de
agua que sube el agua a las cisternas,
destrozada e incendiada porque su obra
era semejante a la del pastor: y en cambio
fueron inventadas ruedas complicadas.
Rueda sin rueda para desconcertar a
la juventud, para obligar a las masas
a trabajar para siempre duramente día
y noche, a limar y pulir cobre y hierro
hora tras hora, laborioso trabajo de quien
ignora el uso y ha de desperdiciar los días
de sabiduría en triste miseria para obtener
un poco de comida, para vislumbrar una
mínima parte creyéndola el todo.

su potencia, porque el engranaje oculto que las hacía funcionar resultaba ofensivo para el cuerpo (si alguien mete la mano en el engranaje de una máquina compleja se hace daño), y sobre todo porque (dado que actuaban como si fueran una cosa viva) era inevitable ver como cosa viva los grandes brazos del molino de viento, los dientes de las ruedas del reloj o los ojos rojizos de la locomotora en la noche. La máquina parecía, por tanto, casi humana o casi animal, y en ese «casi» residía su monstruosidad.
Estas máquinas eran útiles, pero inquietantes: se aprovechaba el efecto que producían, pero se las consideraba seres vagamente diabólicos y, por consiguiente, carentes del don de la belleza.
La civilización griega conocía todas las máquinas sencillas y muchas máquinas complejas, como por ejemplo los molinos de agua; la práctica teatral del *deus ex machina* nos ha revelado que conocían también aparatos y mecanismos de una cierta sofisticación. Sin embargo, Grecia no habla de estas máquinas. Las máquinas no eran objeto de preocupación, como no lo eran tampoco los esclavos. Su trabajo era físico y servil y, como tal, no era merecedor de una reflexión intelectual.

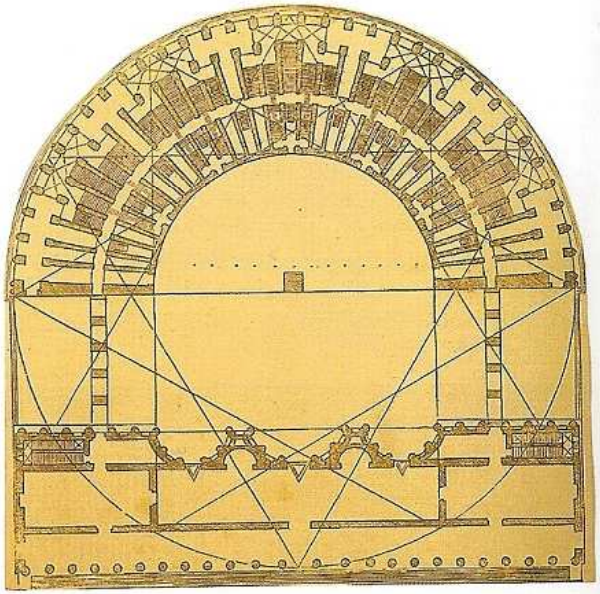
A la izquierda:
Lewis Hine, *Powerhouse Mechanic*, 1920

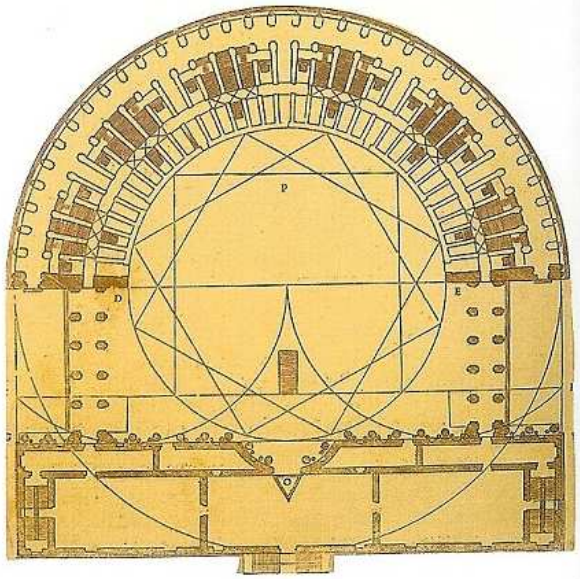
A la derecha:
Grabado de Bernard sobre dibujo de Gousser, tabla XC, *Mandril para agujerear y tornear los cañones*, de la *Enciclopedia* de Diderot y D'Alambert, 1751





¿Los autómatas tienen razón?
Eugenio Montale
Las ocasiones, 1939
Adioses, silbidos en la oscuridad, toses
y ventanillas bajadas. Es la hora. Tal vez
los autómatas tengan razón. ¡Cómo
aparecen por los pasillos, emparedados!
[...]
—¿También tú prestas a la ronca letanía de tu
rápido esta hórrida y fiel cadencia de carioca?



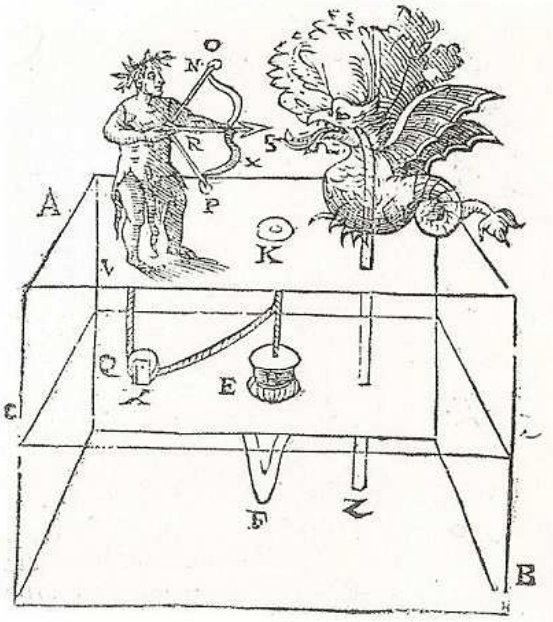


Vitrubio, *Los teatros giratorios de Curión*, de Daniele Barbaro, *Los diez libros de la arquitectura de Vitrubio*, 1556

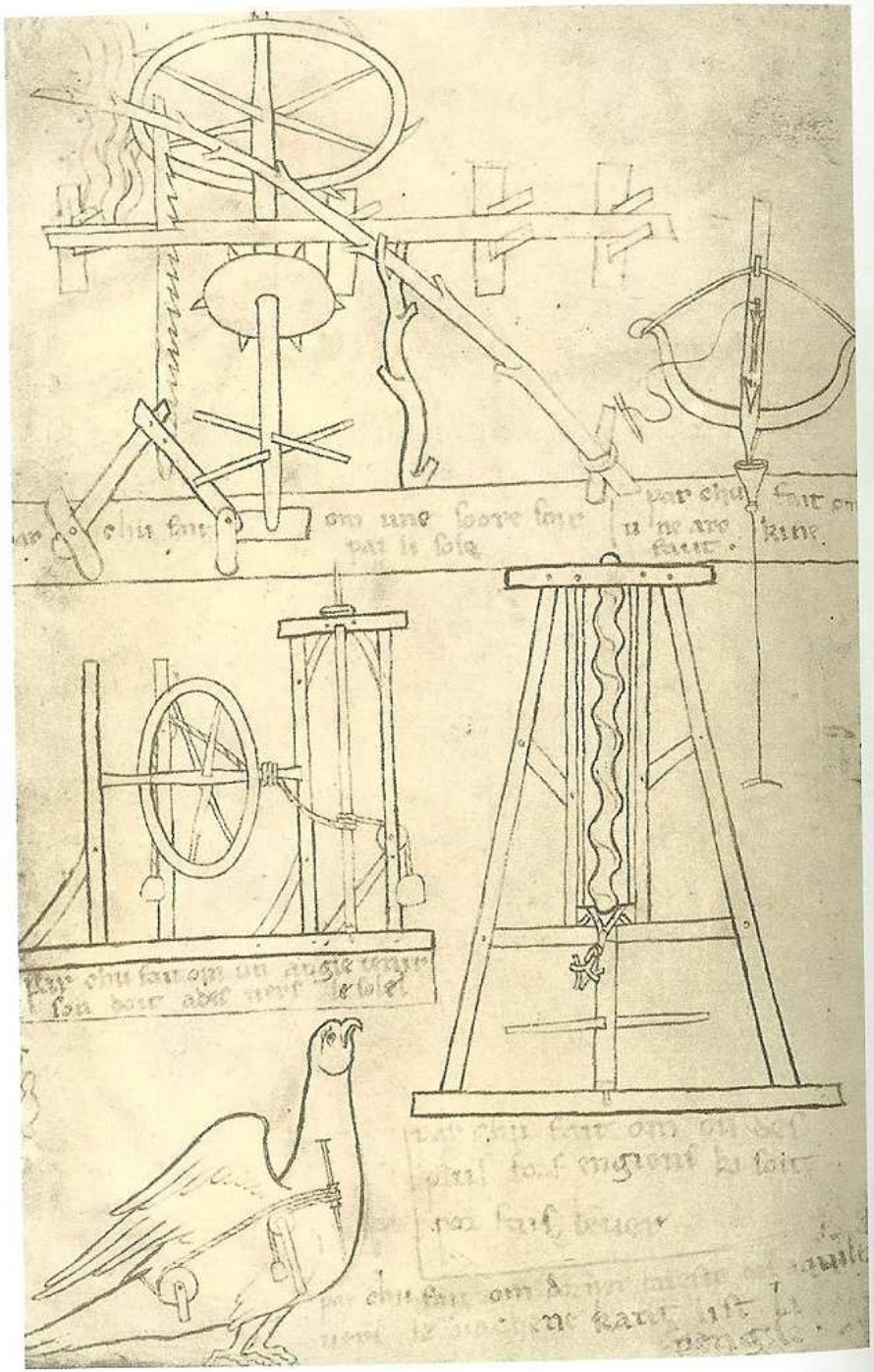
2. De la Antigüedad a la Edad Media

Los griegos del período helenístico hablaban de autómatas prodigiosos: el primer tratado en el que se mencionan, los *Spiritalia* de Herón de Alejandría (siglo I) —aunque probablemente Herón reproduce algunos inventos creados un siglo antes por Ctesibio— describe mecanismos que anticipan inventos posteriores en casi dos mil años (como una esfera llena de agua y calentada, que gira emitiendo por dos toberas chorros de vapor en direcciones opuestas). No obstante, Herón considera estos inventos juegos curiosos o artificios destinados a provocar el efecto de un prodigio en los templos, pero de ningún modo obras de arte.

Esta postura se mantiene prácticamente inalterada —salvo la mayor atención que dedica la cultura romana a los problemas de la construcción, como en Vitrubio— hasta la Edad Media, cuando Hugo de San Víctor aún recuerda en el *Didascalicon* que *mechanicus* deriva de *moechari* («cometer adulterio») o de *moechus*, «adúltero».



Herón de Alejandría, *Los movimientos artificiosos*, Bolonia, 1647



Página anterior:
Villard de Honnecourt,
Águila móvil para atril,
siglo XIII, París, Biblioteca
Nacional de Francia

Si bien el arte griego no nos ha dejado representaciones de máquinas, en el arte medieval existen representaciones de máquinas de construcción, aunque siempre para recordar la realización de algo, como, por ejemplo, una catedral, que se consideraba bello con independencia de los medios con los que se construía.

Sin embargo, entre los siglos X y XIII el trabajo en Europa experimenta un cambio revolucionario debido al uso de la collera de pecho y de los molinos de viento, los transportes por la introducción de los estribos y por la invención del timón de bisagra posterior, por no hablar de los lentes. Estas realidades son registradas por las artes figurativas, pero como elementos del paisaje, no como objetos dignos de consideración explícita.

Es cierto que una mente iluminada como la de Rogerio Bacon soñaba con máquinas que habrían podido transformar la vida humana (*Epistola de secretis operibus artis et naturae*), pero Bacon no creía que estas máquinas pudieran ser bellas. En los gremios de los maestros albañiles se utilizaban máquinas y representaciones de máquinas —es famoso el libro de notas o *Livre de portraiture* de Villard de Honnecourt, en el que aparecen dispositivos mecánicos para el movimiento perpetuo y hasta un proyecto de águila voladora—, pero se trataba de dibujos de un artesano que explicaba cómo construir máquinas, no de dibujos de un artista que quisiera reproducir su belleza.

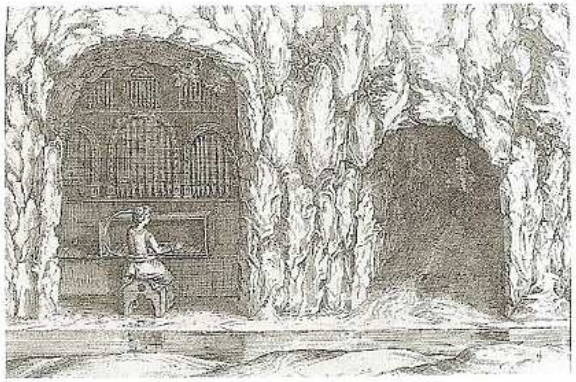
En la Edad Media se habla a menudo de leones o pájaros mecánicos, de los autómatas enviados por Harun el Rashid a Carlomagno o de los que vio Liutprando de Cremona en la corte de Bizancio. Se mencionan como si se tratara de objetos sorprendentes, pero lo que se juzga maravilloso es el aspecto exterior del autómata, la impresión de realismo que causa, y no el mecanismo oculto que lo anima.

El trono mágico
Liutprando de Cremona
Relato de la embajada a Constantinopla, siglo X

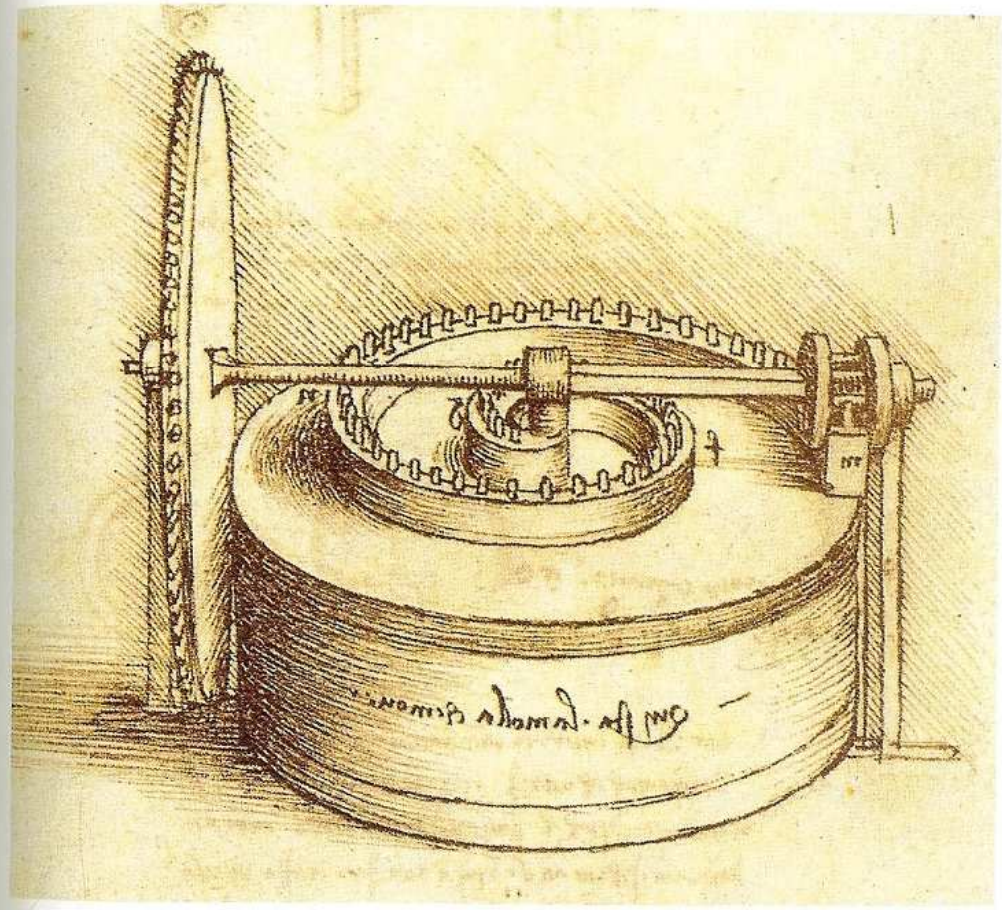
Ante el trono había un árbol de bronce dorado, cuyas ramas estaban llenas de pájaros, también de bronce, de distintas razas, que emitían cantos diferentes según su especie. El trono del emperador estaba construido de tal modo que al principio parecía bajo, después un poco más alto y de repente, altísimo. Era además grandísimo: no sé si era de madera o de bronce. Dos leones dorados parecían custodiarlo: golpeaban el suelo con la cola y rugían con la boca abierta moviendo la lengua. A hombros de dos eunucos fui introducido en el palacio, ante el emperador. A mi llegada los leones rugieron y los pájaros cantaron según sus distintas razas, pero no experimenté ningún temor ni ninguna sorpresa, porque ya había sido informado de todo eso por quien tenía noticia de ello. Tres veces hice el acto de adoración, inclinándome; después alcé la cabeza y, de repente, vi sentado casi tocando el techo de la sala y revestido de otro ropaje al hombre que había visto en el trono, apenas elevado del suelo. No conseguí entender cómo había ocurrido: tal vez tiraron de él con un cabrestante, como el que se utiliza en las prensas.

3. Del siglo XV a la época barroca

La primera noción del valor simbólico del **prodigio** mecánico aparece tal vez en el siglo XV en Marsilio Ficino, y no podemos menos que reconocer que Leonardo, cuando dibuja sus mecanismos, pone en su representación el mismo amor y el mismo empeño que reserva para la representación de rostros y cuerpos humanos o de elementos del mundo vegetal. La máquina de Leonardo se complace mostrando sus propias articulaciones, como si de un objeto animado se tratara. Por otra parte, Leonardo no es el primero que muestra la estructura interna de las máquinas. Le había precedido, casi un siglo antes, Giovanni Fontana, que diseñaba relojes de agua, de viento, de fuego y de tierra, una máscara móvil del diablo, proyecciones de linterna mágica, fuentes, cometas, instrumentos musicales, llaves, ganzúas, máquinas bélicas, embarcaciones, escotillones, puentes levadizos, bombas, molinos, escalas móviles. Sin duda, en Fontana ya estaba presente esa oscilación entre técnica y arte que distinguirá a los «mecánicos» renacentistas y barrocos. Se produce en esa época, y de forma gradual, una reconquista del *hacer* y un respeto por **lo mecánico**, a cuya actividad se dedican libros suntuosamente ilustrados. La máquina se asocia a la producción de efectos estéticos y se utiliza para crear «espectáculos», o bien arquitecturas bellísimas y sorprendentes, como jardines animados por fuentes milagrosas, desde los jardines de Francisco I de Médicis (1574-1587) hasta los que proyectó Salomon de Caus para el Hortus Palatinus de Heidelberg.



Salomon de Caus, *Les raisons des forces mouvantes*, «Dibujo de una ninfa que toca el órgano, a la que responde un Eco», 1624



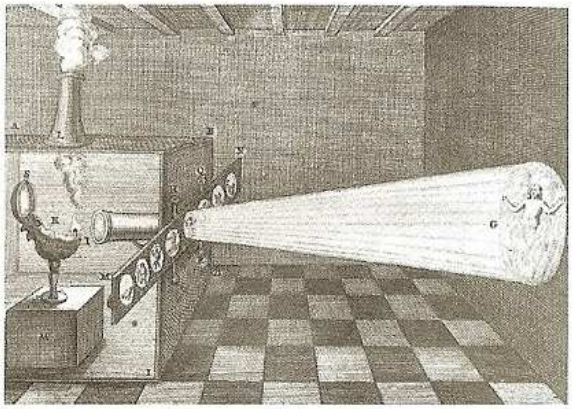
Leonardo da Vinci, *Manuscrito 8937, folio 4r*, Madrid, Biblioteca Nacional

El prodigio
Marsilio Ficino
Theologia platonica de immortalitate animorum, II, 13, 1482
Figuras de animales, unidas mediante un sistema de palancas a una esfera central, se movían de manera diferente, en conexión con esta: unos corrían hacia la izquierda, otros hacia la derecha, hacia arriba o hacia abajo; unos subían y bajaban, otros rodeaban a los enemigos, y otros los herían y se oía sonar trompetas y cuernos, cantar pájaros y otros fenómenos análogos que se producían en gran número, tan solo con el movimiento de aquella esfera. [...]
Es así que de Dios, por ser el centro infinitamente simple [...] todo procede como un juego de líneas, imprimiendo con el mínimo movimiento una vibración a todo lo que de él depende.

El mecánico
Giovan Leone Sempronio
Relojes de ruedas, de polvo y de sol, siglo XVII
Aquellos que las vidas ajenas traiciona y roba,
cual reo sobre cien ruedas hete aquí que gira,
y él, que suele deshacer a los hombres en polvo,
con poco polvo ahora al hombre une y mide.
Y si con las sombras nuestros días oscurece,
a sí mismo en sombra los rayos del sol resuelve;
aprende pues, oh mortal, cómo disuelve
toda cosa aquí abajo el tiempo y la natura.
Sobre aquellas ruedas triunfa y reina;
con aquel polvo a cegarte aspira;
y entre aquella sombra matarte planea.
Sobre aquellas ruedas tus pensamientos atormenta;
en aquel polvo tus deleites marca;
y entre aquella sombra sombras de muerte circunda.

Aparatos hidráulicos que repiten los descubrimientos de Herón se ocultan ahora en las grutas, entre la maleza, o en las torres, mostrando al exterior tan solo sinfonías de surtidores y apariciones de figuras animadas. A menudo el diseñador de estas maravillas duda entre revelar el secreto mecánico que las origina o limitarse a mostrar su efecto natural, y a menudo opta por una solución de compromiso.

Por la misma época comienza a apreciarse la máquina por sí misma, por el ingenio de su mecanismo, que por vez primera se descubre como objeto de maravilla. Estas máquinas se consideran «artificiosas» o «ingeniosas»,



Athanasius Kircher, *Linterna mágica* de *Ars Magna Lucis et Ombrae*, 1645

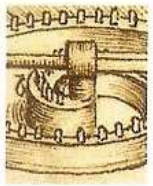
y no olvidemos que, para la sensibilidad barroca, el artificio sorprendente y la invención ingeniosa se convierten en criterios de belleza.

La máquina parece vivir *gratia sui*, esto es, solo para hacer ostentación de su maravillosa estructura interna. Es una cosa que es admirada por su forma, independientemente de su utilidad; tiene ya numerosos aspectos en común con las creaciones (de la naturaleza o del arte) que tradicionalmente se han considerado bellas. La máquina renacentista y barroca es el triunfo de la rueda dentada, de la cremallera, de la biela de manivela, del perno, del clavo. Nace una especie de vértigo por el triunfo del engranaje, de tal modo que importa menos lo que produce la máquina que el suntuoso dispendio de aparentes economías mecánicas mediante las que lo produce, y a menudo muchas de estas máquinas presentan una desproporción exagerada entre la simplicidad del efecto que causan y los medios sofisticadísimos que utilizan para obtenerlo.

En las fantasías del jesuita Athanasius Kircher, en plena época barroca, se llega por fin a una fusión entre la belleza sorprendente del efecto y la belleza ingeniosa del artificio que lo produce. Así ocurre, por ejemplo, en los teatros catóptricos (basados en la magia de los espejos) que se ven en la *Ars magna lucis et umbrae*, que en cierto modo anticipan algunas técnicas de la proyección cinematográfica.

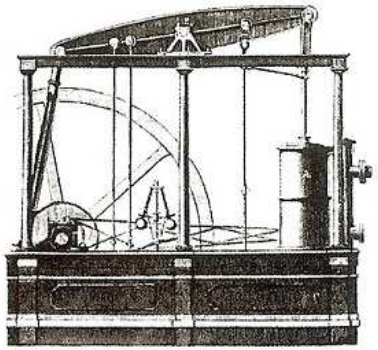
Página siguiente: Agostino Ramelli, máquina de *Las diversas e ingeniosas máquinas*, 1588

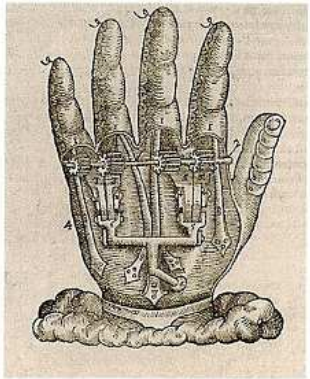
4. Siglos XVIII y XIX



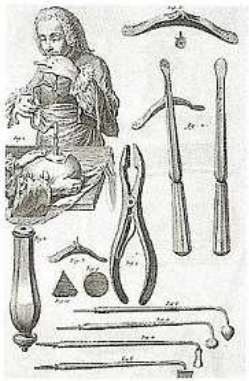
El triunfo de la máquina como objeto estético no siempre es progresivo y lineal. La primera máquina de Watt, a comienzos de la tercera revolución industrial, pretende hacerse perdonar su funcionalidad exhibiendo una fachada que recuerda un templo clásico. Y en el siglo siguiente, cuando ya triunfa el gusto por las nuevas estructuras metálicas y nace una belleza «industrial», ese prodigio tecnológico que es la torre Eiffel, para ser aceptada desde un punto de vista visual, exhibe arcos de inspiración clásica añadidos como puro adorno, ya que no tenían ninguna función de sostén.

La máquina de Watt





A la izquierda:
Ambroise Paré,
Mano artificial,
de *Obra quirúrgica,*
1594



A la derecha:
Cirugías, de la
Enciclopedia de
Diderot y D'Alembert,
1751

Giuseppe de Nittis,
Pasa el tren, 1879,
Barletta, Museo
Municipal

La máquina es celebrada por su eficiencia racional, que es también un criterio neoclásico de belleza, en los dibujos de la *Encyclopédie*, donde es descrita enteramente y ya no queda en ella nada pintoresco, dramático o antropomórfico. Si comparamos los instrumentos quirúrgicos que aparecen en la *Encyclopédie* con las representaciones del siglo XVI en la obra del médico Ambroise Paré, vemos que los instrumentos renacentistas pretendían todavía guardar cierta semejanza con mandíbulas, dentaduras, picos de rapaces, y estaban implicados morfológicamente en el acto de sufrimiento y violencia (aunque fuera salvífica) al que remitían.
Los instrumentos del siglo XVIII, en cambio, están representados como representaríamos hoy día una lámpara, un abrecartas o cualquier otro producto de diseño industrial (véase capítulo XIV). Con la invención de la máquina de vapor se afirma un entusiasmo estético por la máquina, incluso por parte de los poetas: como testimonio es suficiente el *Himno a Satán* de Carducci, en el que la locomotora, monstruo «bello» y terrible, se convierte en símbolo del triunfo de la razón frente al oscurantismo del pasado.

Tren satánico
Giosuè Carducci
Himno a Satán, 1863
Un bello y horrible
monstruo se abalanza,
corre los océanos,
corre la tierra:
como los volcanes,
los montes supera,
devora los llanos;

sobrevuela vorágine;
luego se esconde
por grutas ignotas,
senderos profundos;
y sale; e indómito
de una orilla a otra
como huracanado
manda un grito,

como huracanado,
el aliento expande:
él pasa, oh pueblos,
Satanás el grande

5. El siglo xx

El comienzo del siglo xx es tiempo ya para la exaltación futurista de la velocidad, y Marinetti llegará a afirmar, tras haber invitado a matar el claro de luna como trasto inútil poético, que un coche de carreras es más bello que la *Niké* de Samotracia. De ahí arranca la época definitiva de la estética industrial: la máquina ya no necesita ocultar su funcionalidad tras los oropeles de la cita clásica, como sucedía con Watt, porque ahora se afirma que *la forma sigue a la función*, y la máquina será tanto más hermosa cuanto más capaz sea de exhibir su propia eficiencia.

Sin embargo, en este nuevo clima estético el ideal de un *design* esencial alterna también con el del *styling*, según el cual a la máquina se le dan formas que no derivan de su función sino que tienden a hacerla más agradable estéticamente y más capaz de seducir a sus posibles usuarios. En esta lucha entre *design* y *styling* es célebre el magistral análisis que hizo Roland Barthes del primer ejemplar del Citroën DS, cuya siglas, que parecen tan tecnológicas, si se pronuncian en francés, suenan como **déesse**, es decir, «diosa».

Tampoco ahora nuestra historia será lineal. La máquina, que se vuelve bella y fascinante por sí misma, no ha dejado de suscitar en estos últimos siglos nuevas inquietudes que no nacen de su misterio, sino precisamente de la fascinación del engranaje que se pone al descubierto. Pensemos en las reflexiones sobre el tiempo y sobre la muerte que el engranaje de un **reloj** inspira a algunos poetas barrocos que hablan de esas ruedas dentadas, tan penosas y lacerantes que desgarran los días y rasgan las horas, mientras el fluir de la arena en el reloj se percibe como un constante sangrar en el que nuestra vida se consume en partículas polvorientas.

Dando un salto de casi tres siglos llegamos a la máquina de *En la colonia penitenciaria* de Franz Kafka, en la que engranaje e **instrumento de tortura** se identifican y el conjunto resulta tan fascinante que el propio verdugo se inmola a mayor gloria de su criatura. Máquinas tan absurdas como la kafkiana pueden, no obstante, dejar de ser instrumento mortal para convertirse en las llamadas «máquinas célibes», esto es, en máquinas bellas porque carecen de función, o tienen funciones absurdas, máquinas de derroche, arquitecturas consagradas al despilfarro o máquinas inútiles. La expresión «máquina célibe» procede del proyecto del *Gran vidrio*, la obra de Duchamp también conocida como *La casada desnudada por*

Página siguiente:
Caffaro Rorè, publicidad para el Ardita, 1933, Turín, Archivo FIAT

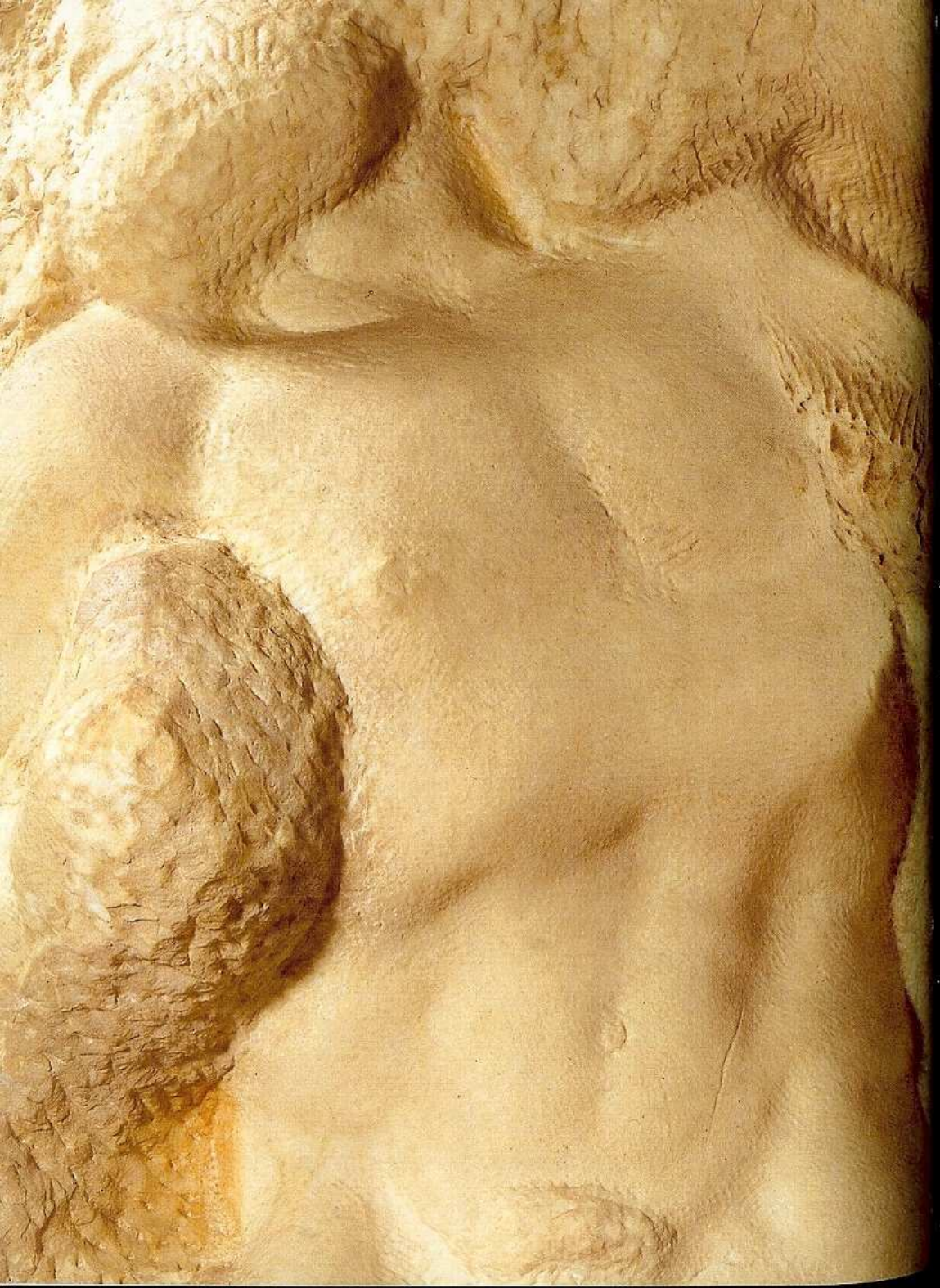
lo pondré en movimiento. Así podrá entenderlo mejor. Además, uno de los engranajes del Diseñador está muy gastado; chirría mucho cuando funciona, y apenas se entiende lo que uno habla; por desgracia, aquí es muy difícil conseguir piezas de repuesto. Bueno, esta es la Cama, como decíamos. Está totalmente cubierta con una capa de algodón en rama; pronto sabrá usted por qué. Sobre este algodón se coloca al condenado, boca abajo, naturalmente desnudo; aquí hay correas para sujetarle las manos, aquí para los pies, y aquí para el cuello. Aquí, en la cabecera de la Cama (donde el individuo, como ya le dije, es colocado primeramente boca abajo), esta pequeña mordaza de fieltro, que puede ser fácilmente regulada, de modo que entre directamente en la boca del hombre. Tiene la finalidad de impedir que grite o se muerda la lengua. Naturalmente, el hombre no puede alejar la boca del fieltro, porque si no la correa le quebraría las vértebras. [...]
Era una construcción elevada. La Cama y el Diseñador tenían igual tamaño y parecían dos oscuros cajones de madera. El Diseñador se elevaba unos dos metros sobre la Cama; ambos estaban unidos entre sí; en los ángulos, por cuatro barras de bronce, que casi resplandecían al sol. Entre los cajones oscilaba, sobre una cinta de acero, la Rastra. [...]
—Entonces, aquí se coloca al hombre —dijo el explorador, echándose hacia atrás en su silla y cruzando las piernas.
—Sí —dijo el oficial corriéndose la gorra un poco hacia atrás y pasándose la mano por el rostro acalorado—. Y ahora escuche. Tanto la Cama como el Diseñador tienen baterías eléctricas propias; la Cama la requiere para sí; el Diseñador, para la Rastra. En cuanto el hombre está bien asegurado con las correas, la Cama es puesta en movimiento. Oscila con vibraciones diminutas y muy rápidas, tanto lateralmente como verticalmente. Usted habrá visto aparatos similares en los hospitales; pero en nuestra Cama todos los movimientos están exactamente calculados; en efecto, deben estar minuciosamente sincronizados con los movimientos de la Rastra. Sin embargo, la verdadera ejecución de la sentencia corresponde a la Rastra. [...]
Una vez que el hombre está acostado en la Cama y esta comienza a vibrar, la Rastra desciende sobre su cuerpo. Se regula automáticamente, de modo que apenas roza el cuerpo con la punta de las agujas; en cuanto se establece el contacto, la cinta de acero se convierte inmediatamente en una barra rígida. Y entonces empieza la función. Una persona que no esté al tanto no advierte ninguna diferencia entre un castigo y otro. La Rastra parece trabajar uniformemente. Al vibrar, rasga con la punta de las agujas la superficie del cuerpo, estremecido a su vez por la Cama. Para permitir la observación del desarrollo de la sentencia, la Rastra ha sido construida de vidrio. La fijación de las agujas en el vidrio originó algunas dificultades técnicas, pero después de diversos experimentos solucionamos el problema. Le diré que no hemos escatimado esfuerzos. Y ahora cualquiera puede observar, a través del vidrio, cómo va tomando forma la inscripción sobre el cuerpo. ¿No quiere acercarse y ver las agujas?
El explorador se levantó lentamente, se acercó y se inclinó sobre la Rastra.
—Como usted ve —dijo el oficial—, hay dos clases de agujas, dispuestas de diferente modo. Cada aguja larga va acompañada por una más corta. La larga se reduce a escribir, y la corta arroja agua para lavar la sangre y mantener legible la inscripción. La mezcla de agua y sangre corre luego por pequeños canalículos y finalmente desemboca en este canal principal, para verterse en el hoyo, a través de un caño de desagüe.

El «déesse»
Roland Barthes
Mitos de hoy, 1957
Creo que hoy día el automóvil es el equivalente bastante aproximado de las grandes catedrales góticas: quiero decir una gran creación de la época, concebida apasionadamente por artistas desconocidos, consumida en su imagen, si es que no en su uso, por todo un pueblo que se apropia con ella de un objeto perfectamente mágico.
El nuevo Citroën cae manifiestamente del cielo en la medida en que se presenta de entrada como un objeto superlativo. No debemos olvidar que el objeto es el mejor portador de lo sobrenatural: hay fácilmente en el objeto una perfección y a la vez una ausencia de origen, una clausura y una brillantez, una transformación de la vida en materia (la materia es bastante más mágica que la vida) y, por último, un silencio que pertenece al orden de lo maravilloso. El «déesse» tiene todas las características (al menos el público está empezando a atribuírselas unánimemente) de uno de esos objetos procedentes de otro universo que alimentaron la manía por lo nuevo del siglo XVIII y la de nuestra ciencia ficción: el «déesse» es antes que nada un nuevo Nautilus.

Escena de *Tiempos modernos* de Charlie Chaplin, 1938

sus solteros, incluso, de la que basta examinar algunos componentes para hallar directamente, como fuentes de inspiración, las máquinas de los mecanismos renacentistas.
Máquinas célibes son las que inventa Raymond Roussel en *Impresiones de África*. Pero si bien las máquinas descritas por Roussel producen aún efectos reconocibles, como, por ejemplo, sorprendentes texturas, las construidas como esculturas por un artista como Tinguely solo producen su propio movimiento insensato, y su único objetivo es chirriar sin efecto alguno.
En este sentido son célibes por definición, carentes de finalidad funcional, nos hacen sonreír y nos incitan al juego, porque con ello mantenemos bajo control el horror que podrían inspirarnos en cuanto distinguiéramos un objetivo oculto, que forzosamente habría de ser maléfico. Las máquinas de Tinguely tienen, por tanto, la misma función que muchas obras de arte que han sabido exorcizar, a través de la belleza, el dolor, el miedo, la muerte, lo perturbador y lo desconocido.

Jean Tinguely, *Carrera de horror-Viva Ferrari*, Basilea, Museo Tinguely, 1985



Página anterior:
Michelangelo Buonarroti, *Prisión*, llamado «El esclavo que se despierta», 1530, Florencia, Galería de la Academia

Capítulo XVI

De las formas abstractas a la profundidad de la materia

1. «Buscar sus estatuas entre las piedras»

El arte contemporáneo ha descubierto el valor y la fecundidad de la materia. Esto no significa que los artistas de antaño ignoraran el hecho de que trabajaban con un material, y no comprendieran que de este material procedían sus restricciones y sugerencias creativas, obstáculos y liberaciones. Era Miguel Ángel el que sostenía, como es sabido, que la escultura se le aparecía contenida virtualmente en el mármol originario, de modo que el artista no tenía más que quitar de la piedra lo superfluo para sacar a la luz la forma que el material ya contenía en sus vetas. Enviaba pues, según cuentan sus biógrafos, «a uno de sus hombres a buscar sus estatuas entre las piedras». Pero si bien los artistas siempre han sabido que tienen que dialogar con una materia y hallar en ella una fuente de inspiración, no obstante se consideraba que la materia era de por sí informe y que la belleza surgía cuando en ella se había imprimido una idea, una forma.

Incluso la estética de Benedetto Croce enseñaba que la verdadera invención artística se desarrolla en ese instante de la intuición-expresión que se cumple totalmente en la interioridad del espíritu creador, mientras que la manifestación técnica, la traducción del fantasma poético en sonidos, colores, palabras o piedras, no sería más que un hecho accesorio, que nada añade a la plenitud y a la precisión de la obra.

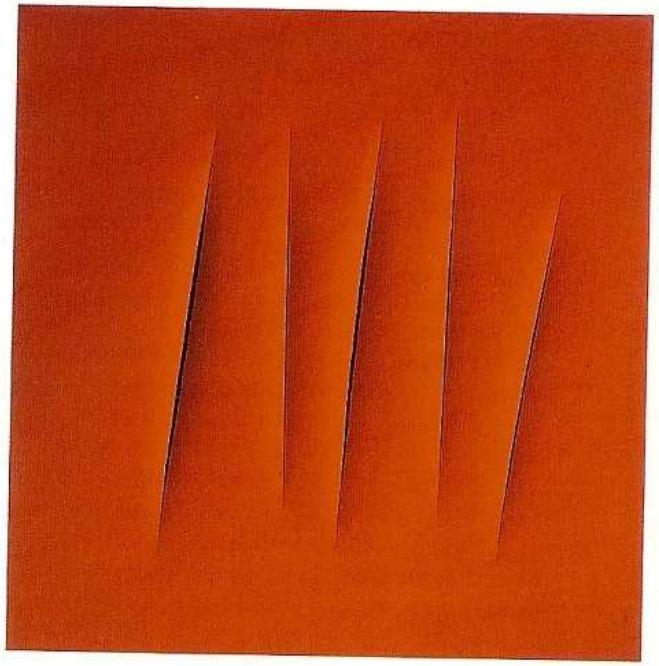
La forma y el material
Michelangelo Buonarroti (siglo XVI)
Rimas, 151
No tiene el óptimo artista ningún concepto
que un mármol solo en sí no circunscriba
con su exceso, y solo tiene ese artista
la mano que obedece al intelecto.

2. La revalorización contemporánea de la materia

Página siguiente:
Jackson Pollock,
Full Phantom five,
1947, Nueva York,
Museum of Modern Art

Para reaccionar contra esta convicción, la estética contemporánea ha revalorizado la **materia**. Una invención que tiene lugar en las presuntas profundidades del espíritu, y que no tiene nada que ver con las provocaciones de la realidad física concreta, es un pálido fantasma: belleza, verdad, invención, creación no forman parte de una espiritualidad angelical, sino que tienen relación con el universo de las cosas que se tocan, que se huelen, que cuando caen hacen ruido, que tienden hacia abajo debido a la inevitable ley de la gravedad, que están sujetas a desgaste, transformación, decadencia y desarrollo. Mientras las estéticas revalorizan a fondo la importancia del trabajo «sobre la», «con la», «en la» materia, los artistas del siglo XX le dedican una atención exclusiva, tanto más intensa a medida que el abandono de los modelos figurativos les empuja a nuevas exploraciones en el reino de las formas posibles. Así pues, para la mayor parte del arte contemporáneo la materia se convierte ya no y solamente en el cuerpo de la obra, sino también en su fin, en el objeto del

Materia
Luigi Pareyson
Estética, 1954
El artista estudia amorosamente su materia, la explora hasta el fondo, espía su comportamiento y reacciones; la interroga para poderla dominar, la interpreta para poderla domar, la obedece para poderla someter; profundiza en ella para que revele posibilidades latentes y adaptadas a sus intenciones; ahonda en ella para que ella misma sugiera nuevas e inéditas posibilidades; la sigue para que sus desarrollos naturales puedan coincidir con las exigencias de la obra que hay que hacer; investiga las formas con que una larga tradición ha enseñado a manipularla para que surjan otras inéditas y originales, o para prolongarlas en nuevos desarrollos; y si la tradición de que está cargada la materia parece comprometer su ductilidad y hacerla pesada y torpe y opaca, intenta recuperar su frescura virgen, tanto más fecunda cuanto más inexplorada; y si la materia es nueva no se dejará asustar por la audacia de ciertas sugerencias que parecen brotar de ella espontáneamente ni dejará de atreverse a ciertos intentos ni tampoco evitará el duro deber de penetrarla para distinguir mejor sus posibilidades. [...] No se trata de decir que la humanidad y espiritualidad del artista se representa en una materia, haciéndose complejo, formado de sonidos, colores, palabras, porque el arte no es representación y formación de la vida de la persona. El arte no es más que representación y formación de una materia, pero la materia está formada según un irrepetible modo de formar que es la propia espiritualidad del artista convertida toda en estilo.



Lucio Fontana, *Concepto espacial. Esperas*, 1964, acuarela sobre tela, colección privada (Ref. nº 64 T 76)

discurso estético. Con la pintura llamada «informal» asistimos al triunfo de las manchas, de las grietas, de los grumos, de las capas de pintura, de los goteos… A veces el artista deja que actúen los propios materiales, que el color salpique libremente sobre la tela, que el saco o el metal hablen con la inmediatez de un desgarro casual e inesperado. De modo que parece que la obra de arte ha renunciado a cualquier tipo de forma para dejar que el cuadro o la escultura se conviertan casi en un hecho natural, un producto de la casualidad, como esas figuras que el agua del mar dibuja sobre la arena o las gotas de lluvia graban sobre el barro. Algunos pintores informales les han puesto a sus obras títulos que evocan la presencia de un material en bruto, anterior a cualquier intención artística: *macadán*, *asfaltos*, *pedrisco*, *mohos*, *huellas*, *tierras*, *texturas*, *aluviones*, *escorias*, *herrumbres*, *despuntes*, *virutas*… Sin embargo, no podemos ignorar que el artista no nos invita simplemente (con un mensaje escrito, por ejemplo) a que vayamos a observar por nuestra cuenta adoquines y herrumbres, alquitranes y telas de saco abandonadas en un desván, sino que utiliza este material para fabricar una obra y, al hacerlo, selecciona, pone al descubierto y, por tanto, proporciona forma a lo informe, y le pone el sello de su estilo. Solo después de haber visto una obra de arte informal podemos sentirnos impulsados a explorar con ojo más sensible también las manchas realmente casuales, la disposición natural del pedrisco, el ajamiento de algunos tejidos gastados o apolillados. Y así, esta exploración de la materia y este trabajo con ella nos lleva a descubrir su secreta belleza.

Página anterior: Alberto Burri, *Saco PS*, 1953, Città di Castello, Palacio Albizzini

3. El *objet trouvé*

En este mismo sentido hay que interpretar la poética del *objet trouvé* (o *ready made*), como ya habían propuesto a comienzos de siglo artistas como Duchamp. El objeto tiene una existencia independiente, pero el artista actúa como el que, paseando por una playa, descubre una concha o una piedra pulida por el mar, se las lleva a casa y las coloca sobre una mesa, como si fueran objetos de arte que revelan su inesperada belleza. Así se han «elegido» como esculturas un aparato para escurrir las botellas, una rueda de bicicleta, un cristal de bismuto, un sólido geométrico antes usado con finalidad didáctica, un vaso deformado por la acción del calor, un maniquí, e incluso un mingitorio.
No cabe duda de que en la base de estas operaciones de selección existe un propósito provocador, pero también existe la convicción de que todos los objetos (incluso el más indigno) presentan aspectos formales a los que raramente prestamos atención. En el momento en que son aislados, «encuadrados», ofrecidos a nuestra contemplación, estos objetos se cargan de significado estético, como si hubieran sido manipulados por la mano de un autor.

Marcel Duchamp, *Fuente*, 1959, París, Museo Nacional de Arte Moderno, Centro Georges Pompidou

4. De la materia reproducida a la industrial, a la profundidad de la materia

Otras veces el artista no halla, sino que *reproduce* personalmente el trozo de calle o los graffiti de la pared, como en el caso de las pavimentaciones de calles de Dubuffet y de las telas estropeadas por borrones infantiles de Cy Twombly. En este caso la operación artística es más evidente: el artista rehace conscientemente y con técnica refinada lo que ha de parecer casual, **materia en estado bruto**. Otras veces, la materia no es ni siquiera natural, sino que es ya un residuo industrial o un objeto comercial que ha acabado su ciclo y ha sido recuperado del cubo de la basura.

Cy Twombly, *Sin título*, 1970, Houston, The Menil Collection

Materia en estado bruto
André Peyre De Mandiargues
Dubuffet, ou le point extrême, 1956
Para simplificar observemos que lo que le gusta sobre todo en la tierra es que sea común y dilatada más que cualquier otra cosa en el mundo, y que a causa de esta vulgaridad a menudo ha desanimado a los hombres que solo le echaban una mirada distraída. Porque no se trata en absoluto del concepto ideal de la tierra o de su inspiración sentimental, que inspiran a menudo a los sabios y a los idiotas, ni de sus relaciones con la humanidad... Se trata de esa materia ordinaria que se encuentra directamente bajo nuestros pies y que a veces se pega a las suelas, de esa especie de muro horizontal, de ese plano que nos sostiene y que es tan vulgar que escapa a la visión, excepto en los casos de esfuerzo prolongado. Esa materia de la que podría decirse que no hay nada más concreto, porque no habríamos cesado nunca de despreciarla sin los artificios de la arquitectura.

A la izquierda:
Andy Warhol,
Campbell's soup Can I,
1960, Aquisgrán,
Neue Galerie,
colección Ludwig

A la derecha:
Roy Lichtenstein,
Crak!, 1963-1964,
The Estate of Roy
Lichtenstein

Página anterior:
César, *Compresión*,
1962, París,
Centro Georges
Pompidou

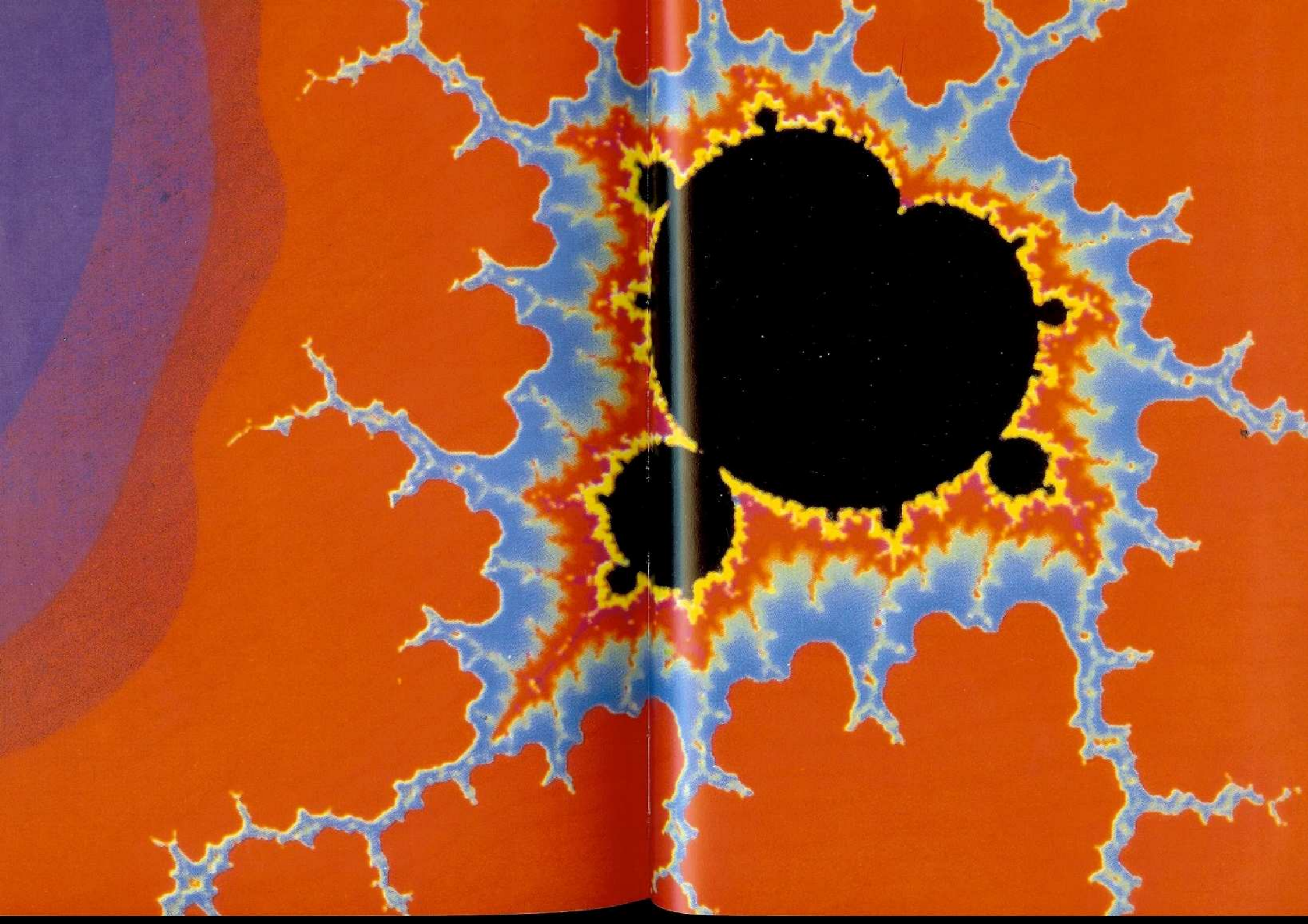
Páginas siguientes:
Conjuntos de
Mandelbrot,
de Heinz-Otto Peitgen
y Peter H. Richter,
La belleza de los
fractales, Turín, 1987

César, por ejemplo, comprime, deforma y expone el metal retorcido de un viejo radiador de automóvil, Arman llena una arqueta transparente con viejas gafas amontonadas, Rauschenberg pega sobre la tela un respaldo de silla o la esfera de un reloj, Liechtenstein copia, a tamaño gigante y con la máxima fidelidad, una viñeta de un viejo cómic, Andy Warhol nos propone una lata de Coca-Cola o de sopa…

En estos casos el artista se convierte en portavoz de una irónica polémica contra el mundo industrializado que lo rodea, expone los hallazgos arqueológicos de una contemporaneidad que se consume diariamente, petrifica en su irónico museo las cosas que vemos todos los días sin darnos cuenta de que funcionan como fetiches a nuestros ojos. Pero al hacer esto, por feroz o irónica que sea su polémica, nos enseña también a amar estos objetos, nos recuerda que también el mundo de la industria tiene «formas» que pueden transmitirnos una emoción estética.

Una vez acabado su ciclo de cosas destinadas al consumo, una vez convertidos en soberanamente inútiles, estos objetos son en cierto modo redimidos de su inutilidad, de su «pobreza», incluso de su miseria, y revelan su inesperada belleza. Finalmente, hoy en día, las sofisticadas técnicas electrónicas nos permiten incluso descubrir aspectos formales inesperados en el fondo de la materia, como antes admirábamos al microscopio la belleza de los cristales de nieve.

Nace así una nueva forma de *objet trouvé*, que no es un objeto artesanal o industrial, sino algo profundo de la naturaleza, una textura invisible al ojo humano. Es la nueva «estética de los fractales».



Página anterior: Marilyn Monroe, *Calendario de Marilyn*, 1952

Capítulo XVII

La belleza de los media

1. ¿Belleza de la provocación o belleza del consumo?

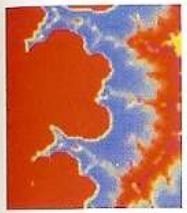
Imaginemos un historiador del arte del futuro o un explorador llegado del espacio que se planteen ambos la siguiente pregunta: ¿cuál es la idea de belleza dominante en el siglo XX? En el fondo, en este paseo por la historia de la belleza no hemos hecho otra cosa que plantearnos preguntas análogas acerca de la Grecia antigua, del renacimiento y de la primera o segunda mitad del siglo XIX. Es cierto que hemos hecho lo posible para señalar los contrastes que agitaban un mismo período en el que podían coincidir, por ejemplo, el gusto neoclásico y la estética de lo sublime, pero en el fondo siempre teníamos la sensación, mirando «desde lejos», de que cada siglo presentaba características unitarias o, a lo sumo, una única contradicción fundamental.

Adolf de Meyer, *Vaslav Nijinski y las ninfas*, en *La siesta de un fauno*, 1912

Puede suceder que los intérpretes del futuro, mirando también «desde lejos», consideren que hay algo realmente característico del siglo XX, y que den la razón a Marinetti, por ejemplo, diciendo que la *Niké* de Samotracia del siglo recién concluido era un hermoso coche de carreras, olvidando tal vez a Picasso o a Mondrian. Nosotros no podemos mirar desde tan lejos; podemos contentarnos con destacar que la primera mitad del siglo XX, y a lo sumo los años sesenta de ese siglo (luego será más difícil), es el escenario de una lucha dramática entre la belleza de la provocación y la belleza del consumo.

Man Ray,
Venus restaurada,
1936, Milán,
colección Schwarz

2. La vanguardia o la belleza de la provocación

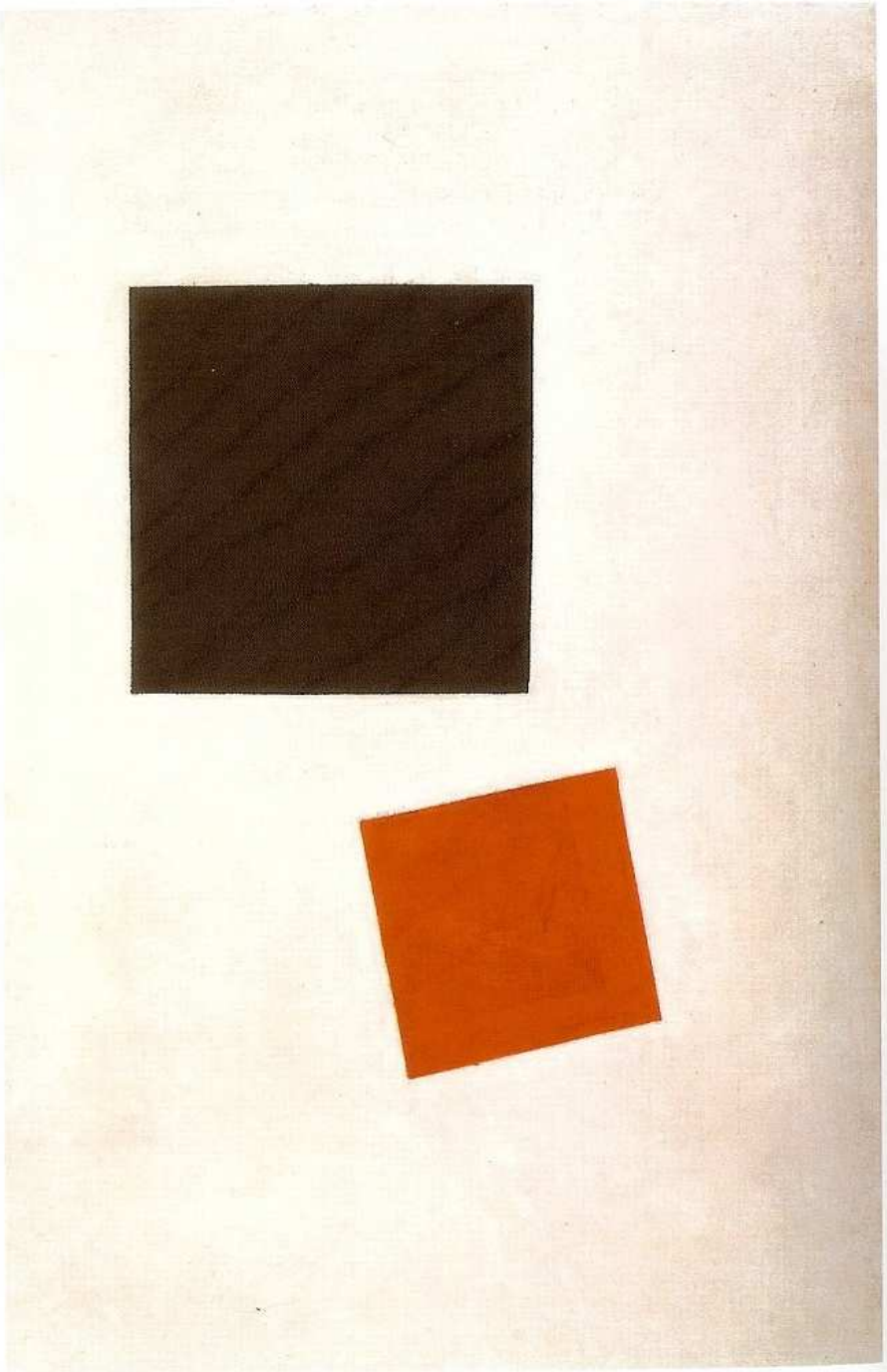


La belleza de la provocación es la que proponen los distintos movimientos de vanguardia y del experimentalismo artístico: del futurismo al cubismo, del expresionismo al surrealismo, de Picasso a los grandes maestros del arte informal y otros.

El arte de las vanguardias no plantea el problema de la belleza. Se sobreentiende, sin duda, que las nuevas imágenes son artísticamente «bellas» y han de proporcionar el mismo placer procurado a sus contemporáneos por un cuadro de Giotto o de Rafael, precisamente porque la provocación vanguardista viola todos los cánones estéticos respetados hasta ese momento. El arte ya no se propone proporcionar una imagen de la belleza natural, ni pretende procurar el placer sosegado de la contemplación de formas armónicas. Al contrario, lo que pretende es enseñar a interpretar el mundo con una mirada distinta, a disfrutar del retorno a modelos arcaicos o

A la izquierda:
Gino Severini,
La bailarina obsesiva,
1911, Turín,
colección privada

A la derecha:
Pablo Picasso,
Las señoritas de Aviñón,
1907, Nueva York,
The Museum
of Modern Art



Página anterior: Kazimir Malevich, *Cuadrado negro y cuadrado rojo*, 1915, Nueva York, The Museum of Modern Art

exóticos: el mundo del sueño o de las fantasías de los enfermos mentales, las visiones inducidas por las drogas, el redescubrimiento de la materia, la nueva propuesta alterada de objetos de uso en contextos improbables (véase nuevo objeto, dadá, etcétera), las pulsiones del inconsciente…

Solo una corriente del arte contemporáneo ha recuperado una idea de armonía geométrica que puede recordarnos la época de las estéticas de la proporción, y es el arte abstracto. Rebelándose contra la dependencia tanto de la naturaleza como de la vida cotidiana, el arte abstracto nos ha propuesto formas puras, desde las geometrías de Mondrian a las grandes telas monocromas de Klein, Rothko o Manzoni. Pero quien haya visitado una exposición o un museo en los últimos tiempos con toda seguridad habrá escuchado a personas que, ante un cuadro abstracto, se preguntan «qué representa» y protestan con la inevitable pregunta «Pero ¿esto es arte?». Por consiguiente, este retorno «neopitagórico» a la estética de las proporciones y del número se produce en contra de la sensibilidad común, en contra de la idea que el hombre corriente tiene de la belleza.

Existen, por último, muchas corrientes del arte contemporáneo (*happenings*, actos en que el artista corta o mutila su propio cuerpo, implicaciones del público en fenómenos luminosos o sonoros) en las que parece que bajo el signo del arte se desarrollan más bien ceremonias de sabor ritual no muy diferentes de los antiguos ritos mistéricos, cuya finalidad no es la contemplación de algo bello, sino una experiencia casi religiosa (aunque de una religiosidad primitiva y carnal) de la que los dioses están ausentes. Por otra parte, de carácter mistérico son las experiencias musicales de enormes multitudes en las discotecas o en los conciertos de rock, donde entre luces estroboscópicas y sonidos ensordecedores se practica una forma de «estar juntos» (a menudo acompañada del consumo de sustancias estimulantes) que puede parecer incluso «bella» (en el sentido tradicional de un espectáculo circense) a quien la contempla desde fuera, aunque no es así como la viven los que están inmersos ella. Los que participan en ella podrán hablar incluso de una «hermosa experiencia», pero en el sentido en que se habla de un buen baño, de una buena carrera en moto o de un coito satisfactorio.

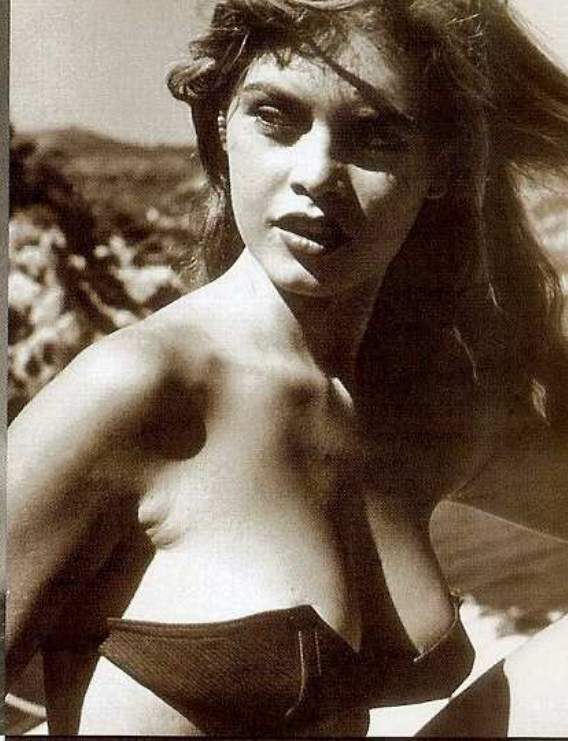
3. La belleza de consumo

Nuestro visitante del futuro no podrá evitar hacer otro curioso descubrimiento. Los que acuden a visitar una exposición de arte de vanguardia, compran una escultura «incomprensible» o participan en un *happening* van vestidos y peinados según los cánones de la moda, llevan vaqueros o ropa de marca, se maquillan según el modelo de belleza propuesto por las revistas de moda, por el cine, por la televisión, es decir, por los medios de comunicación de masas. Siguen los ideales de belleza del mundo del consumo comercial, contra el que el arte de las vanguardias ha luchado durante más de cincuenta años. ¿Cómo hay que interpretar esta contradicción? Sin pretender explicarla: es la contradicción típica del siglo xx. El visitante del futuro deberá preguntarse, por tanto, cuál ha sido el modelo de belleza propuesto por los medios de comunicación de masas, y descubrirá que se ha producido una doble censura a lo largo del siglo.

Twiggy

Página siguiente:
Greta Garbo

Páginas 420-423:
Rita Hayworth,
Grace Kelly,
Brigitte Bardot,
Audrey Hepburn,
Marlene Dietrich,
Anita Ekberg



Página anterior:
Cary Grant,
Marlon Brando
James Dean
Marcello Mastroianni

A la izquierda:
John Wayne
en *Eldorado*,
de Howard Hawks,
1967

A la derecha:
Fred Astaire y Ginger
Rogers en *Sigamos*
a la flota, de Mark
Sandrich, 1936

La primera se produce entre un modelo y otro en el transcurso del mismo decenio. Veamos tan solo un ejemplo: el cine propone en los mismos años el modelo de mujer fatal encarnado por Greta Garbo o por Rita Hayworth, y el modelo de «la vecina de al lado» personificado por Claudette Colbert o por Doris Day. Presenta como héroe del Oeste al fornido y sumamente viril John Wayne y al blando y vagamente femenino Dustin Hoffman. Son contemporáneos Gary Cooper y Fred Astaire, y el flaco Fred baila con el rotundo Gene Kelly. La moda ofrece trajes femeninos suntuosos como los que vemos desfilar en *Roberta*, y al mismo tiempo los modelos andróginos de Coco Chanel. Los medios de comunicación de masas son totalmente democráticos, ofrecen un modelo de belleza tanto para aquella a quien la naturaleza ha dotado ya de gracia aristocrática como para la proletaria de formas opulentas; la esbelta Delia Scala constituye un modelo para la que no se corresponde con el tipo de la exuberante Anita Ekberg; para el que no posee la belleza masculina y refinada de Richard Gere, existe la fascinación delicada de Al Pacino y la simpatía proletaria de Robert De Niro. Y, por último, el que no puede llegar a poseer la belleza de un Maserati puede optar por la belleza proporcionada del Mini Morris.

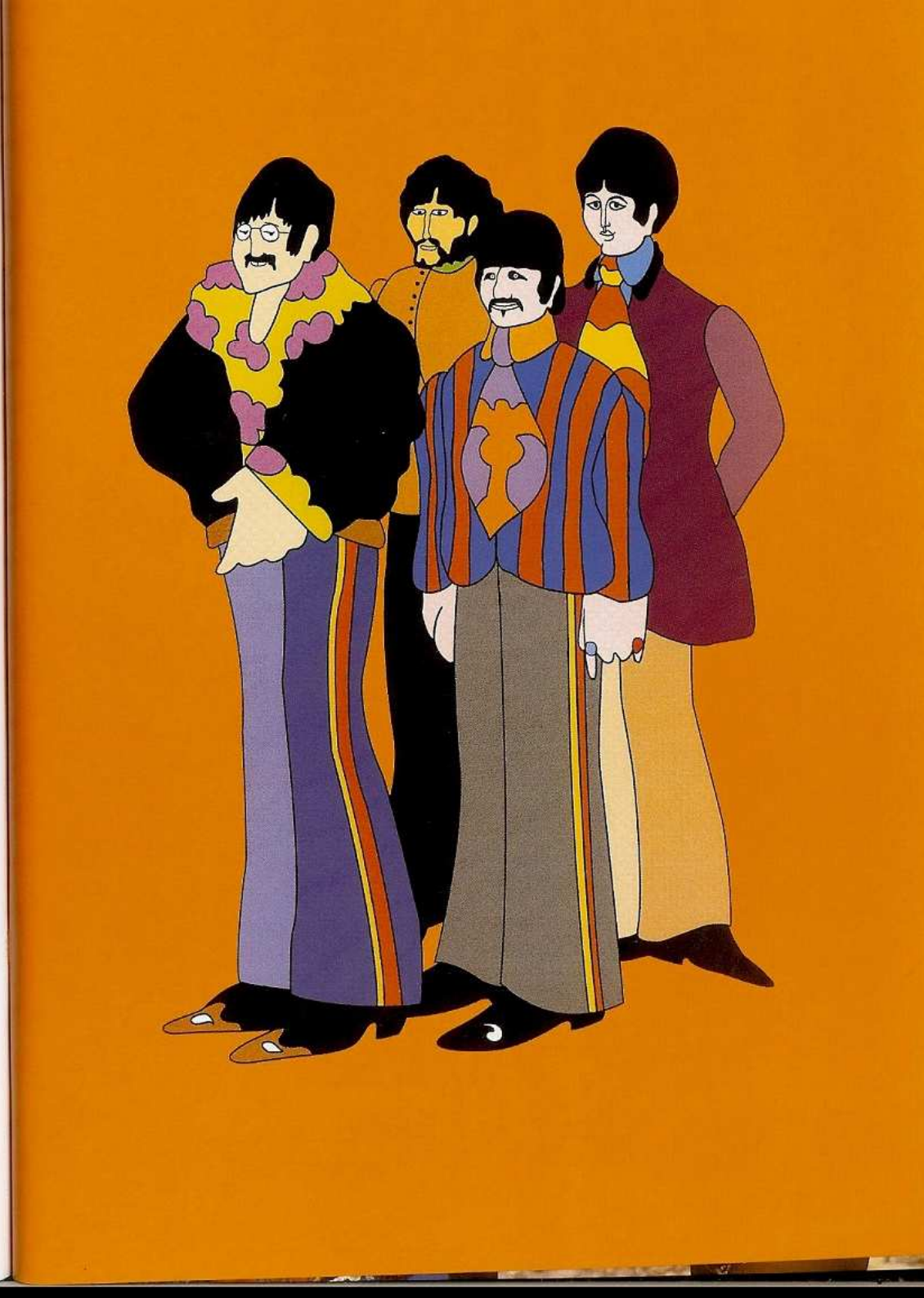
La segunda cesura divide el siglo en dos partes. A fin de cuentas, los ideales de belleza a los que se remiten los medios de comunicación de los primeros sesenta años del siglo XX evocan las propuestas de las artes «mayores». Damas de la pantalla como Francesca Bertini o Rina de Liguoro son parientes próximos de las lánguidas mujeres de D'Annunzio; las mujeres que aparecen en los carteles publicitarios de los años veinte o treinta evocan la belleza filiforme del estilo floral, del Liberty o del Art Déco.

Alex Raymond,
Flash Gordon,
La destrucción
del mundo,
detalle del cómic, 1974

Página siguiente:
Los Beatles en
una ilustración
de Heinz Edelmann
Yellow Submarine,
©Subafilms Ltd.

En la publicidad de diversos productos se nota la inspiración futurista, cubista y también surrealista. Los tebeos de Little Nemo están inspirados en el Art Nouveau, mientras que el urbanismo de otros mundos que aparece en Flash Gordon recuerda las utopías de arquitectos modernistas como Sant'Elia, e incluso anticipa las formas de los futuros misiles. Los tebeos de Dick Tracy manifiestan una lenta adaptación a la propia pintura de vanguardia. Y en el fondo basta seguir a Mickey Mouse y a Minnie, desde los años treinta hasta los años cincuenta, para ver cómo el dibujo se adapta al desarrollo de la sensibilidad estética dominante. Pero cuando por un lado el pop art se apodera, como arte experimental y de provocación, de las imágenes del mundo del consumo, de la industria y de los medios de comunicación de masas, y por el otro los Beatles revisan con gran sabiduría incluso formas musicales que proceden de la tradición, el espacio entre arte de provocación y arte de consumo se reduce. No solo eso, sino que sí parece que existen aún dos niveles entre arte «culto» y arte «popular», el arte culto, en ese ambiente que se ha llamado posmoderno, ofrece al mismo tiempo nuevas experimentaciones más allá de lo figurativo y retornos a lo figurativo, como revisiones de la tradición.

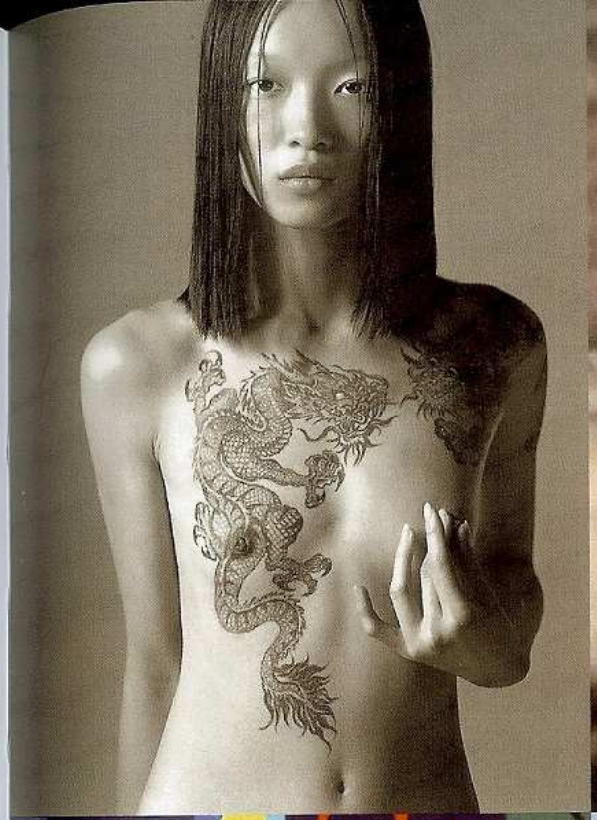
Por su parte, los medios de comunicación de masas ya no presentan un modelo unificado, un ideal único de belleza. Pueden recuperar, incluso en una publicidad destinada a durar tan solo una semana, todas las experiencias de la vanguardia y ofrecer a la vez modelos de los años veinte,

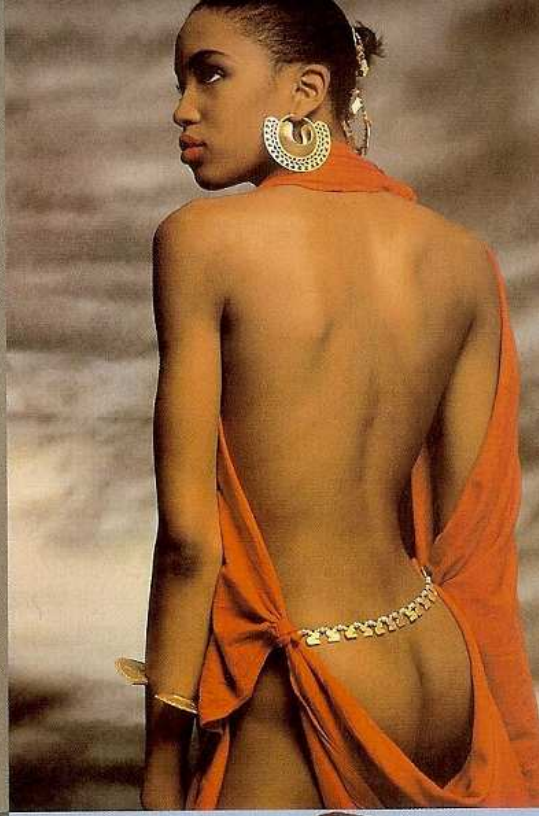


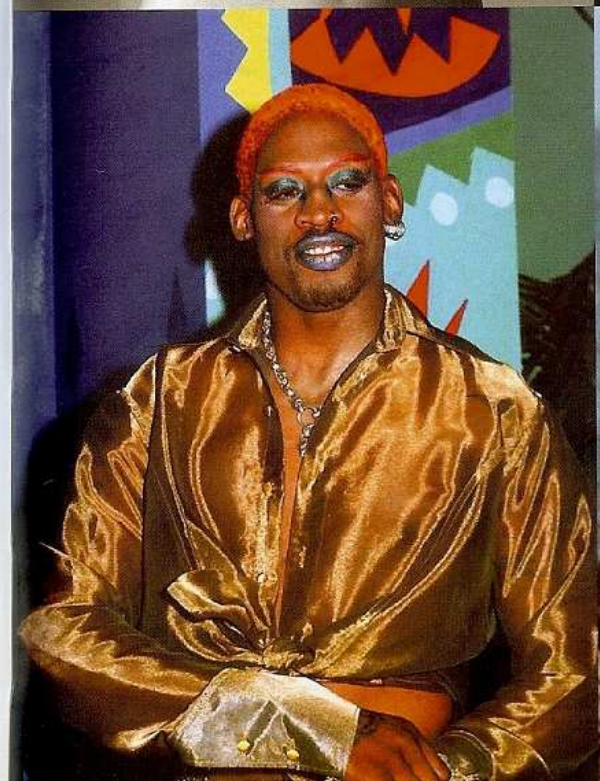
Daryl Hannah y Rutger Hauer en *Blade Runner*

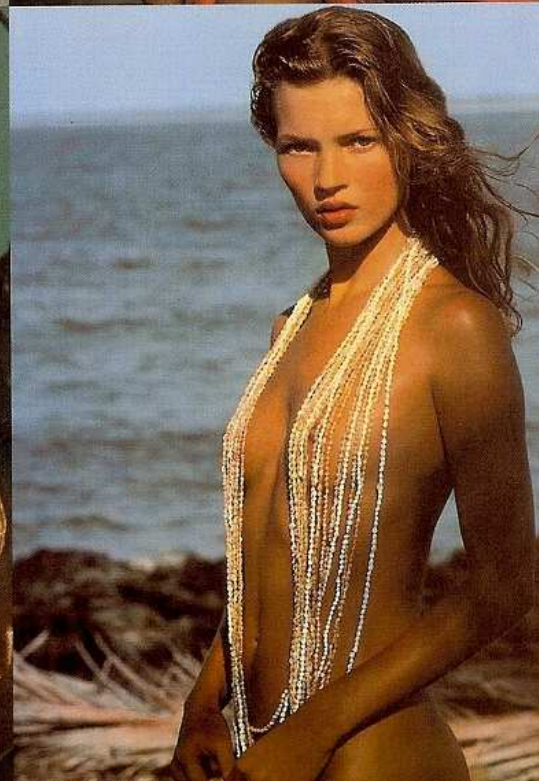
treinta, cuarenta o cincuenta, llegando incluso al redescubrimiento de formas ya en desuso de los automóviles de mediados de siglo. Los medios proponen de nuevo una iconografía decimonónica, el realismo fabuloso, la exuberancia de Mae West y la gracia anoréxica de las últimas modelos, la belleza negra de Naomi Campbell y la nórdica de Claudia Schiffer, la gracia del claqué tradicional de *A Chorus Line* y las arquitecturas futuristas y gélidas de *Blade Runner*, la mujer fatal de tantas transmisiones televisivas o de tantos mensajes publicitarios y la muchacha con la cara recién lavada al estilo de Julia Roberts o de Cameron Diaz, ofrecen Rambo y Platinette, o un George Clooney de cabellos cortos y los neocyber con el rostro metalizado y el cabello transformado en una selva de cúspides coloreadas o pelados al cero. Nuestro explorador del futuro ya no podrá distinguir el ideal estético difundido por los medios de comunicación del siglo XX en adelante. Deberá rendirse a la orgía de la tolerancia, al sincretismo total, al absoluto e imparable politeísmo de la belleza.

Página siguiente:
Ling (fotografiada por Richard Avedon para el calendario Pirelli 1997)
Naomi Campbell (fotografiada por Terence Donovan para el calendario Pirelli 1987)
Dennis Rodman
Kate Moss (fotografiada por Herb Ritts para el calendario Pirelli 1994)









Referencias bibliográficas

Addison, Joseph,
en M. M. Rossi, *L'estetica dell'empirismo inglese*, Sansoni, Florencia, 1944 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

I piaceri dell'immaginazione, Aesthetica, Palermo, 2002 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Al-Kindi,
De radiis. Teorica delle arti magiche, Mimesis (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Alejandro de Hales,
Summa Salesiana, en Rocco Montano, *L'estetica nel pensiero cristiano, Grande antologia filosofica*, vol. V, Marzorati, Milán, 1954 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Alighieri, Dante,
La vida nueva (trad. cast. de Julio Martínez Mesanza), Alianza Editorial, Madrid, 1986.

Divina Comedia (trad. cast. de Abilio Echevarría), Alianza Editorial, Madrid, 1995.

Anónimo,
Lapidario Estense, Bompiani, Milán, 1990 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Aristóteles,
Poética (trad. y notas de Antonio López Eire), Istmo, Madrid, 2002.

Arnim von, Achim,
Brentano, Clemen, *Sensazioni dinanzi a un paesaggio marino di Friedrich* (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Barbey d'Aurevilly, Jules,
Léa, Bibliografica, Milán, 1993 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Barthes, Roland,
Miti d'oggi, Einaudi, Turín, 1974 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Baudelaire, Charles,
«Dell'idea moderna di progresso applicata alle belle arti», en *Riflessioni sui miei contemporanei*, Edizioni dell'Esame, Milán, 1945 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Il pittore della vita moderna, Marsilio, Venecia, 1994 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Il mio cuore messo a nudo, Adelphi, Milán, 1994 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Massime consolanti sull'amore (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Piccoli poemi in prosa, Rizzoli, Milán, 1990 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Spleen e ideale, Mursia, Milán, 1985 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Las flores del mal (trad. de Luis Martínez Merlo), Cátedra, Madrid, 2000; trad. de E. Dapia, Edicomunicación, S. A., Barcelona, 1999.

Benjamin, Walter, Karl Kraus,
en *Avanguardia e rivoluzione*, Einaudi, Turín, 1973 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Bernardo di Claraval,
Apologia ad Guillelmum abbatem, PL 182, Scriptorium Claravallense, Milán, 1984 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Bestiario di Cambridge, F. M. Ricci, Milán (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Blake, William,
Quattro Zoas, en E. Zolla, *Eclissi dell'intellettuale*, Adelphi, Milán (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Boccaccio, Giovanni,
Decamerón (trad. cast. de María Hernández Esteban), Cátedra, Madrid, 1944.

Rimas (trad. cast. de Miquel Izquierdo Ramón).

Boecio,
De musica, en Rocco Montano, *L'estetica del pensiero cristiano, Grande antologia filosofica*, vol. V, Marzorati, Milán, 1954 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Bonaparte, Napoleón,
Clisson ed Eugénie, Sellerio, Palermo, 1990 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Brunello Franco,
De arte illuminandi e altri trattati sulla tecnica della miniatura medievale, Neri Pozza, Milán, 1975 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Buenaventura de Bagnoregio,
Opera omnia, 1964 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Burke, Edmund,
Ricerca filosofica sull'origine delle idee del sublime e del bello, en *Inchiesta sul bello e sul sublime*, Aesthetica, Palermo, 1986 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Carmina burana (trad. de Lluís Moles, Seix Barral), Barcelona, 1978.

Castiglione, Baltasar de,
El cortesano (trad. cast. de Juan Boscán), Cátedra, Madrid, 1994.

Cavalcanti, Guido,
Rimas (trad. de Juan Ramón Masoliver), Seix Barral, Barcelona, 1976.

Cervantes, Miguel de,
Don Quijote de la Mancha, texto y notas de Martín de Riquer, Juventud, Barcelona, 1958.

Choderlos de Laclos, Pierre Ambroise,
Las amistades peligrosas, traducción anónima del siglo XIX revisada por Gabriel Ferrater, Tusquets, Barcelona, 1989.

«Le donne e la loro educazione», en *L'educazione delle donne*, Sellerio, Palermo, 1990 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Chrétien de Troyes,
Erec et Enide, Mondadori, Milán, 1994 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Coleridge, Samuel Taylor,
La rima del viejo navegante y otros poemas (trad. de A. Sarabia), Bosch, Barcelona, 1964.

Colonna, Francesco,
Sueño del Polifilo, ed. y trad. de Pilar Pedraza, El Acantilado, Barcelona, 1999.

De Lorris, Guillaume, De Meun, Jean,
Le roman de la rose, L'Epos, Palermo, 1993 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

De Ponte, Lorenzo,
Don Giovanni (trad. de Xavier Pujol), Daimon, Madrid-Barcelona-México, 1902.

Delacroix, Eugène,
«Variazioni sul bello», en *Eugène Delacroix 1798-1863 La critica d'arte e altri scritti*, Feltrinelli, Milán, 1956 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Dickens, Charles,
Tempi difficili, BUR, Milán, 1999 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Diderot, Denis,
Trattato sul bello,
SE, Milán, 1995 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Diderot, Denis D'Alembert, Jean-Baptiste,
Enciclopedia o dizionario ragionato delle arti e dei mestieri, Laterza, Bari, 1968 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Dionisio el Aeropagita,
Tutte le opere, Rusconi, Milán (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Eurípides,
Baccanti, BUR, Milán, 1992 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Fayette, Madame de la,
La princesa de Clèves (trad. cast. de Ana María Holzbacher), Cátedra, Madrid, 2000.

Fisiologo, Adelphi, Milán (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Foscolo, Ugo,
Las últimas cartas de Jacopo Ortis (trad. de Angelica Valentinetti), Cátedra, Madrid, 1993.

Sonetos (trad. cast. de Miquel Izquierdo Ramón).

Friedrich, Caspar David,
«Osservazioni su una collezione di dipinti di artisti per la maggior parte viventi o deceduti di recente», en *Scritti sull'arte*, SE, Milán, 1989 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Goethe, Johan Wolfgang,
Viaggio in Italia, Rizzoli, Milán, 1998 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Werther, Biblioteca Básica Salvat, Barcelona, 1982.

Gracián, Baltasar,
Agudeza y arte de ingenio, Espasa Calpe, Madrid, 1942.

Guillermo de Auvernia,
en Rocco Montano, *L'estetica nel pensiero cristiano. Grande antologia filosofica*, vol. V, Marzorati, Milán, 1954 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich,
Estetica, Feltrinelli, Milán (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Fenomenología del espíritu (trad. de Wenceslao Roces), Fondo de Cultura Económica, México, 1966.

Heine, Heinrich,
Romancero-letze Gedichte (trad. cast. de Miquel Izquierdo Ramón).

Hildegarda de Bingen,
en *I mistici*, Garzanti, Milán, 1963 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Hobsbwam, Eric John Ernest,
Il trionfo della borghesia, Laterza, Bari, 1976 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Hogarth, William,
L'analisi della bellezza (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Homero,
Iliade, Einaudi, Turín, 1963 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Hugo, Victor,
Poesie, SE, Milán, 1989 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Hugo de San Víctor,
De tribus diebus, Sansoni, Florencia, 1974 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

De Scripturis et Script. Sac., en Rocco montano, *L'estetica nel pensiero cristiano. Grande antologia filosofica*, vol. V, Marzorati, Milán, 1954 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Hume, David,
Saggi di estetica, Pratiche, Parma, 1994 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Hutcheson, Francis,
L'origine della bellezza, Aesthetica, Palermo, 1988 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Huysmans, Joris-Karl,
A ritroso, BUR, Milán, 1993 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Certains,
Il Quadrante, Milán, 1989 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Isidoro de Sevilla,
Etymologiae, en Rocco Montano, *L'estetica del pensiero cristiano. Grande antologia filosofica*, vol. V, Marzorati, Milán, 1954 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Jenofonte,
Memorabilia, en *Socrate. Tutte le testimonianze*, Laterza, Bari, 1971 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Joyce, James,
Dedalus, Mondadori, Milán, 1983 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Kafka, Franz,
En la colonia penitenciaria (trad. de J. R. Wilcock), Alianza Editorial, Madrid, 1972.

Kant, Immanuel,
Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime, BUR, Milán, 1989 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Crítica del juicio, ed. y trad. de Manuel García Morente, Espasa Calpe, Madrid, 1977.

Keats, John,
Poesía completa (trad. de A. Sánchez), Río Nuevo, Barcelona, 1997.

Liutprando de Cremona,
Relazione dell'ambasceria a Costantinopoli, Bompiani, Milán, 1945 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Manzoni, Alessandro,
Los novios (trad. de M.ª Nieves Muñiz), Cátedra, Madrid, 2001

Milton, John,
El paraíso perdido (trad. de M. Álvarez de Toledo), Universidad de Cádiz, Cádiz, 1988.

Montale, Eugenio,
Huesos de sepia y otros poemas (trad. de C. Frabetti), Orbis, Barcelona, 1977.

Nietzsche, Wilhelm Friedrich,
La nascita della tragedia, Adelphi, Milán, 1977 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Novalis,
Himnos de la noche, ed. Eustaquio Barjan, Editora Nacional, Madrid, 1981.

Pater, Walter,
Il Rinascimento, Abscondita, Milán, 2000 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Pitágoras,
Vite dei filosofi di Diogene Laerzio, Laterza, Roma-Bari, 2002 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Platón,
Opere, Bompiani, Milán, 2000 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Plinio el Viejo,
Storia naturale, Einaudi, Turín, 1988 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Plotino,
Enneadi, Bompiani, Milán, 2000 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Plutarco,
Il tramonto degli oracoli, Adelphi, Milán, 1990 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Poe, Edgar Allan,
Las aventuras de A. Gordon Pym (trad. de José M.ª Vázquez), Orbis, Madrid, 1982.

Pseudo-Longino,
Il sublime, Aesthetica, Palermo, 1987 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Raimbaut de Vuqueres,
en *Storie di dame e trovatori di Provenza* (trad. de M. Liborio, Bompiani, Milán (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Richardson, A. E.,
Architectural Review, en Middleton-Watkin, *Architettura dell'Ottocento*, Electa, Milán, 1980 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Rimbaud, Arthur,
Lettera a P. Demeny, Longanesi, Milán, 1951 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Una temporada en el infierno, ed. R. Buenaventura, Hiperión, Madrid, 1982.

Rosenkranz, Karl,
Estetica del brutto, Il Mulino, Bolonia, 1984 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Rostand, Edmond,
La principessa lontana, Sonzogno, Milán, 1920 (trad. cast. de Miquel Izquierdo Ramón).

Rousseau, Jean-Jacques,
Giulia o la nuova Eloisa, BUR, Milán, 1999 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Roussel, Raymond,
Impressioni d'Africa, Rizzoli, Milán, 1964 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Rudel, Jaufré, Ventadorn, Bernart de,
Canzoni, Morano, Nápoles, 1949 (trad. cast. de Miquel Izquierdo Ramón).

Vida di Jayfre Rudel, en *Storie di dame e trovatori di Provenza*, Bompiani, Milán (trad. cast. de Miquel Izquierdo Ramón).

Sade, François de,
Opere, Mondadori, Milán, 1976 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Safo,
Liriche, en *Lirici greci*, BUR, Milán, 1994 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Salomón,
Cantar de los cantares, Utet, Turín (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Schiller, Friedrich,
Dell'arte tragica, Utet, Turín, 1951 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Dialogo sulla poesia, Einaudi, Turín, 1991 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Scoto Erígena, Duns,
«De divisione naturae», en *L'estetica nel pensiero cristiano*, en *Grande antologia filosofica*, Marzorati, Milán, 1954 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

«Commento alla Gerarchia Celeste», en *L'estetica nel pensiero cristiano*, en *Grande Antologia filosofica*, Marzorati, Milán, 1954 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Scudery, Madame de,
Clélie, histoire romaine, en *Romanzi francesi dei secoli XVII e XVIII*, Bompiani, Milán, 1951.

Shakespeare, William,
Romeo y Julieta (trad. y notas de Luis Astrana Marín), Aguilar, Madrid, 1986.

Shelley, Mary,
Frankenstein o *El moderno Prometeo* (trad. de M.ª Engracia Pujals), Cátedra, Madrid, 2001.

Shelley, Percy Bysshe,
Adonais y otros poemas, Lorenzo Peraile, Editora Nacional, Madrid, 1978.

Poemas póstumos (trad. cast. de Miquel Izquierdo Ramón).

Sternberger, Dolf,
Jugendstil, Il Mulino, Bolonia, 1977 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Swinburne, Algernon Charles,
«Saggio su Leonardo», en W. Gaunt, *L'avventura estetica*, Einaudi, Turín, 1962 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Tasso, Torquato,
Jerusalén liberada (trad. de L. M., Iberia, Barcelona, 1965).

Teognides,
Elegie, en *Lirici Greci* (trad. de M. Cavalli, Mondadori, Milán, 1992 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Teón de Esmirna,
en *I presocratici. Testi e frammenti*, Laterza, Roma-Bari, 1983 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Valéry, Paul,
La cantata del Narciso,
Pesaro, T.E.M., 1951.

Verlaine, Paul,
Poesía completa (trad. de R. Hervás), Río Nuevo, Barcelona, 1981.

Vitruvio,
De architectura, Einaudi, Turín, 1997 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Wilde, Oscar,
El retrato de Dorian Gray (trad. de Alfonso Sastre), Edaf, Madrid, 1969.

La decadenza della menzogna, BUR, Milán, 2000 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Winckelmann, Johan Joachim,
«Monumenti antichi inediti», en *Il bello nell'arte* (trad. de F. Pfister), Einaudi, Turín, 1943 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

«Pensieri sull'imitazione dell'arte greca nella pittura e nella scultura», en *Il bello nell'arte*, tr. F. Pfister, Einaudi, Turín, 1943 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Zola, Émile,
Il fallo dell'abate Mouret, Aurora, Milán, 1937 (trad. cast. de María Pons Irazazábal).

Addison, Joseph, 255
Alberti, Leon Battista, 180
Alembert, Jean-Baptiste d', 255
Alighieri, Dante, 109, 114, 129, 171, 174-175
Al-Kindi, 104
Annunzio, Gabriele d', 302, 332, 340
Aristóteles, 281
Arnim, Ludwig Joachim, *llamado* Achim von, 297
Barbey d'Aurevilly, Jules Amédée, 331
Barthes, Roland, 398
Baudelaire, Charles, 301-302, 331, 334, 336, 345, 347-348
Bembo, Pietro, 216
Bernardo de Claraval, 149
Blake, William, 382
Boccaccio, Giovanni, 108, 160
Boecio, 62, 77
Bonaparte, Napoleón, 306
Brentano, Clemens von, 297
Buenaventura de Bagnorea, 62, 82, 129, 133
Burke, Edmund, 97, 257, 292-293
Burnet, Thomas, 284
Cammarano, Salvatore, 325
Carducci, Giosué, 170, 393
Castiglione, Baltasar de, 212, 217
Cavalcanti, Guido, 166
Cervantes Saavedra, Miguel de, 212
Coleridge, Samuel Taylor, 295
Colonna, Francesco, 187
Defoe, Daniel, 261
Delacroix, Eugène, 324
Dickens, Charles, 329
Diderot, Denis, 255
Escoto Eriúgena, Juan, 85, 104
Eurípides, 39
Fayette, Marie-Madeleine Pioche de la Vergne, *llamada* madame de La, 222, 224
Ficino, Marsilio, 184, 389
Filolao, 62, 72
Fiorenzuola, Agnolo, 217
Folgore, Luciano, 396
Foscolo, Ugo, 284, 293, 301, 304, 306, 314, 318-319
Friedrich, Caspar David, 293
Galeno, Claudio, 75
Gautier, Téophile, 343
Giacomo da Lentini, 108
Goethe, Johann Wolfgang, 308, 319-320
Gracián, Baltasar, 229
Grossatesta, Roberto, 127-129
Guillermo de Auvernia, 133
Guillermo de Conches, 82
Hales, Alejandro de, 149
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 135, 315, 318
Heine, Heinrich, 169
Hildegarda de Bingen, 114
Hobsbwam, Eric John Ernest, 362
Hogarth, William, 257
Homero, 38
Hugo, Victor, 302
Hugo de San Víctor, 125, 143
Hume, David, 245, 247, 276
Hutcheson, Francis, 267
Huysmans, Joris-Karl, 340, 343, 345
Isidoro de Sevilla, 82, 111
Jenofonte, 48
Joyce, James, 354
Kafka, Franz, 397
Kant, Immanuel, 133, 240, 264, 295, 312
Keats, John, 315
Laclos, François Choderlos de, 272, 304
Lapo, Gianni, 170
Leonardo da Vinci, 178
Leopardi, Giacomo, 267
Liutprando de Cremona, 387
Lorrain, Jean, 343
Lorris, Guillaume de, 106, 126
Mallarmé, Stéphane, 348
Manzoni, Alessandro, 306
Marinetti, Filippo Tommaso, 396
Marino, Giambattista, 232, 324
Meun, Jean de, 106, 126
Miguel Ángel, Michelangelo Buonarroti, *llamado*, 401
Milton, John, 324
Montale, Eugenio, 383
Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 55-56, 58
Novalis, Friedrich, barón von Hardenberg, *llamado*, 312
Pareyson, Luigi, 402
Pater, Walter, 353
Péladan, Joseph, 345
Petrarca, Francesco, 109
Pieyre de Mandiargues, André, 407
Pitágoras, 62
Platón, 38, 41, 49, 51, 67, 75, 132
Plinio el Viejo, 75
Plotino, 103, 184
Plutarco, 82
Poe, Edgar Allan, 284
Polo, Marco, 108, 142
Ponte, Emanuele Conegliano, *llamado* Lorenzo da, 257
Pucci, Giambattista, 232
Richardson, A. E., 365
Rimbaud, Arthur, 336, 350
Rosenkranz, Karl, 135
Rossetti, Dante Gabriel, 175
Rostand, Edmond, 170
Rousseau, Jean-Jacques, 237
Roussel, Raymond, 397
Rudel, Jaufré, 161, 168
Sade, Donatien Alphonse François, marqués de, 240
Safo, 47
Salomón, 156
Schiller, Friedrich, 289, 297
Schlegel, Friedrich, 304, 317
Scudery, Madeleine de, 261
Sempronio, Giovan Leone, 389, 397
Seudo-Dionisio el Areopagita, 103-104
Seudo-Longino, 278-279
Shakespeare, William, 233, 301
Shelley, Mary Wollstone, 272
Shelley, Percy Bysshe, 285, 288, 312, 324
Sternberger, Dolf, 369
Swinburne, Algernon Charles, 343
Tasso, Torquato, 288, 324
Teognis, 39
Teón de Esmirna, 62
Tesauro, Emanuele, 229
Tomás de Aquino, 88-89, 100
Troyes, Chrétien de, 106
Valéry, Paul, 345
Valle, Federico della, 232
Ventadorn, Bernart de, 163
Verlaine, Paul, 331, 348
Vitrubio, 75
Vivien, Renée, 331
Wilde, Oscar, 335-336, 340, 345, 347
Winckelmann, Johann Joachim, 38, 47, 251
Zola, Émile, 345

Abbot, Berenice
Joyce, 354

Aghion Janine,
The Essence of the Mode of the Day, 372

Aldrovandi, Ulises
Animal africanum deforme, 152

Arcimboldo, Giuseppe
Verano, El, 221

Arpo, Guariento di
Ángeles en formación acorazados y armados, 124

Baldung, Hans, *también llamado* Grien
Tres edades de la mujer y la muerte, Las, 194

Barbari, Jacob Walch, *llamado* Jacopo de'
Retrato de fray Luca Pacioli y un joven desconocido, 66

Beardsley, Aubrey
Juan y Salomé, 344

Beato Angélico, Guido di Pietro, *llamado*
Coronación de la Virgen, 127

Beato de Liébana
Apertura del pozo del abismo y salida de las langostas, 98, 101, 120, 132, 148
Jefes de las doce tribus de Israel, 78

Beato del Burgo de Osma,
Mapamundi, 138

Bellini, Giovanni
Muchacha en el baño, 188

Bernini, Gian Lorenzo
Éxtasis de santa Teresa, 235

Blanche, Jacques Émile
Retrato de Marcel Proust, 355

Boldini, Giovanni
Conde Robert de Montesquiou-Fesénzac, 335

Borromini, Francesco
Interior de la cúpula de Sant'Ivo alla Sapienza, 228

Bosco, Hieronymus Van Aeken, *llamado* el
Jardín de las delicias: El Infierno, 130, 151
Paraíso, 150

Botticelli, Sandro
Alegoría de la primavera, 185
Nacimiento de Venus, 91
Madonna del Magnificat, 176

Boucher, François
Desayuno, El, 253

Boullée, Étienne-Louis
Cenotafio de Newton, 266

Bradford, William
Sermitsialik, 295

Bronzino, Agnolo Tori, *llamado* il
Alegoría de Venus, 11
Lorenzo de Médicis, 200
Retrato de Lucrecia Panciatichi, 215

Bruegel, Pieter
Banquete nupcial, 204
Caída de los ángeles rebeldes, La, 149

Burlington, Richard Boyle, lord
Chiswick House, 242

Burne-Jones, Edward
Princesa encadenada, La, 352

Burri, Alberto
Saco P5, 404

Canova, Antonio
Gracias, Las, 246

Caravaggio, Michelangelo Merisi, *llamado* el
Cabeza de medusa, 214
Conversión de san Pablo, 205
Santa María Magdalena, 213

Castle, Philip
Calendario Pirelli, 15

Cellarius, Andrea
Harmonia Macrocosmica, 96-97, 225

César
Compresión, 408

Cézanne, Paul
Manzanas y galletas, 359

Chassérieau, Théodore
Dos hermanas, Las, 316

Chardin, Jean-Baptiste Siméon
Muchacho con una peonza, 240
Pompa de jabón, La, 276

Clouet, Jean
Retrato de Francisco I, 202

Corot, Jean-Baptiste Camille
Lectora con corona de flores, 310

Correggio, Antonio Allegri, *llamado* il
Danae, 196
Io, 223

Cortona, Pietro Berrettini da Cortona, llamado Pietro da
Triunfo de la divina Providencia, 230-231

Cossa, Francesco del
Abril, 186

Courbet, Gustave
Señoritas a orillas del Sena, 332

Couture, Thomas
Romanos de la decadencia, Los, 331

Cranach, Lucas
Venus y Amor que lleva el panal de miel, 93

Crivelli, Carlo
Arcángel san Miguel, 146

David, Louis
Muerte de Marat, La, 248
Retrato de los esposos Lavoisier, 254
Retrato de madame Récamier, 262-263

Degas, Edgard
Ajenjo, 341

Delacroix, Eugène
Libertad guiando al pueblo, La, 314
Muerte de Lara, La, 320
Muerte de Sardanápalo, 302
Mujeres de Argel, 308

Delville, Jean
Escuela de Platón, La, 322-323

Domenichino, Domenico Zampieri, *llamado* il
Diana cazadora, 196

Doré, Gustave
Barriadas londinenses, 330

Duchamp, Marcel
Escurrebotellas, 377
Fuente, 406
Rueda de bicicleta, 377

Dudovich, Marcello
Boceto para la publicidad del modelo 508 Balilla, 372

Durero, Alberto
Autorretrato con pelliza, 219
Melancolía I, 227
Portula óptica, 87
Tabla antropométrica, 81

Edelmann, Heinz
Beatles, Los, 427

Escuela de Fontainebleau
Gabrielle d´Estrées con una de sus hermanas, 175

Escuela flamenca
Cabeza de Medusa, 301

Fabre, François-Xavier
Retrato de Foscolo, 300

Fabriano, Gentile da
Adoración de los Magos, 112

Fantin-Latour, Henri
Rincón de la mesa, El, 348

Fidias
Relieves del Partenón, 45

Fontana, Lucio
Concepto espacial-Esperas, 405

Fragonard, Jean Honoré
Camisa quitada, La, 198
Columpio, El, 238
Coreso y Calliroe, 241
Lectora, La, 277

Friedrich, Caspar David
Abadía en el bosque de encinas, 286-287
Acantilados en Rügen, 274
Caminante en un mar de niebla, 283
Luna sobre el mar, La, 296
Naufragio, 282

Füssli, Johann Heinrich
Desesperación del artista ante la grandeza de los fragmentos antiguos, La, 250
Pesadilla, La, 289
Titania abraza a Bottom, 319

Gaffurio, Franchino
Tabla, 62
Experimentos de Pitágoras sobre las relaciones entre los sonidos, Los, 63

Gaudí i Cornet, Antoni
Parque Güell, 374

Gauguin, Paul
Aha ou feu?, 13

Géricault, Théodore
Balsa de la medusa, La, 321

Ghirlandaio, Domenico Bigordi, *llamado* Domenico
Retrato de joven dama, 181

Ghyka, Matila C.
Relación entre la gamma pitagórica y los intervalos entre columnas de los templos griegos, 65

Giorgione, Giorgio da Castelfranco, *llamado*
Doble retrato, 218
Tempestad, La, 197
Venus dormida, 189

Giraud, Charles
Enfermo febril en el campo romano, 313

Goya y Lucientes, Francisco
Saturno devorando a su hijo, 273
Sueño de la razón produce monstruos, El, 268

Grise, Jean de (escuela de)
Ofrecimiento del corazón, El, 164
Amante ofrece plata a su dama, Un, 165

Guarini, Guarino
Interior de la cúpula de la capilla del Santo Sudario, 228

Guimard, Hector Germain
Estación del metro de París, 360

Hackert, Jakob Phillipp
Goethe en Roma visita el Coliseo, 249

Hayez, Francesco
Beso, El, 305
Autorretrato con tigres y leones, 318
Magdalena penitente, 303
Último adiós de Julieta y Romeo, El, 327

Herón de Alejandría
Movimientos artificiosos, Los, 385

Hildegarda de Bingen
Creación con el Universo y el Hombre cósmico, La, 114

Hine, Lewis
Powerhouse Mechanic, 383

Hogarth, William
Sirvientes de la casa Hogarth, Los, 256

Holbein el Joven, Hans
Embajadores, Los, 216
Enrique VIII, 200
Retrato de Jane Seymour (Joven o Viejo), 207

Honnecourt, Villard de
Águila móvil para atril, 386
Modelos de dibujo. Estudios de cabezas, de hombre y de caballo, 86

Ingres, Jean-Auguste-Dominique
Condesa Hanssonville, La, 309

Jones, Allen
Calendario Pirelli, 15

Kauffmann, Angelica
Autorretrato, 258

Kircher, Athanasius
Dragón, 152
Linterna mágica, 390

Klimt, Gustave
Salomé, 347

Kouros
Estatua de Kroisos, 36

Labrouste, Henri
Cubierta de la Biblioteca Nacional de Francia, 364
Sala de lectura de la Biblioteca Nacional de Francia, 365

Latour, Maurice Quentin de
Retrato de madame Pompadour consultando la Enciclopedia, 239

La Tour, Georges de
Magdalena penitente, La, 100

Leonardo da Vinci
Bella Ferronière, La, 203
Dama con armiño, 192
Esquema de las proporciones del cuerpo humano, 81
Manuscrito 8937, 389
Septuaginta duarum basium vacum, 50
Vigintisex basium elevatus vacuus, 67
Virgen de las rocas, La, 179
Ycocedron abscisus solidus, 50

Lichtenstein, Roy
Crak!, 409

Ligozzi, Jacopo
Víbora con cuerno y víbora de Avicena, 153

Limbourg, hermanos de
Abril, 119
Bautismo de Cristo, 128
Enero, 118
Infierno, El, 137
Visitación, La, 100
Mayo, 105
Septiembre, 107

Liotard, Jean-Étienne
Bella chocolatera, La 252
María Adelaida de Francia vestida a la turca, 259

Lisipo
Estatuilla de Alejandro cazador, 54

Longhi, Pietro Falca, *llamado* Pietro
Foyer, El, 270-271

Maestro de San Martino
Venus adorada por seis amantes legendarios, 162

Maestro del mariscal de Boucicault,
Libro de las maravillas, 142

Maliévich, Kazimir Severínovich
Cuadrado negro y cuadrado rojo, 416

Manet, Édouard
Merienda campestre, La, 199
Olimpia, 339
Retrato de Stéphane Mallarmé, 349

Melzi, Francesco
Flora, 178

Memling, Hans
Rey David espía a Betsabé, El, 155

Mengin, Charles-Auguste
Safo, 298

Meyer, Adolf de,
Vaslav Nijimski y las ninfas, 413

Miguel Ángel, Michelangelo Buonarroti, *llamado*
Esclavo que se despierta, 400
Estudio para la sala de los libros raros de la biblioteca Médicis, 65

Millais, John Everett
Ciega, La, 351
Ofelia, 307

Millet, Jean-François
Ángelus, El, 338

Miniaturista de la corte angevina
Música y sus cultivadores, La, 113

Miniaturista lombardo
Historia Plantarium, 121

Mirón
Discóbolo, 44

Modena, Giovanni da
Infierno, 134

Mondrian, Pieter Cornelis Mondriaan, *llamado* Piet
Composición con rojo, amarillo, negro, azul y gris, 90

Monet, Claude
Catedral de Rouen, 356

Morandi, Giorgio
Naturaleza muerta, 378

Moreau, Gustave
Aparición, La, 337

Nittis, Giuseppe de
Pasa el tren, 393

Oldenburg, Claes
Spoonbridge, 379

Palladio, Andrea di Pietro dalla Gondola, *llamado*
Iglesia del Redentor, 95
Villa Rotonda, 69

Palma el Viejo, Iacopo Nigretti, *llamado*
Ninfa en un paisaje, 92

Pannini, Giovanni Paolo
Galería de vistas de la antigua Roma, 247

Paré, Ambroise
Mano artificial, 392

Parmigianino, Francesco Mazzola, *llamado* el
Autorretrato ante el espejo, 220

Paxton, Joseph
Crystal Palace, 366

Peitgen, Heinz-Otto
Conjuntos de Mandelbrot, 410-411

Petrus Cristus
Retrato de joven dama, 187

Picasso, Pablo
Señoritas de Aviñón, Las, 415

Piero della Francesca
Retablo de Brera (Sagrada conversación), 68
Retrato de Federico de Montefeltro, 201

Piranesi, Giovanni Battista
Prisioneros sobre una plataforma colgante, 291

Policleto
Doríforo, 74

Pollock, Jackson
Full Phantom five, 403

Pintor de Kleofrades
Dionisio entre sátiros y ménades, 55

Pintor de Medias
Hydria. Rapto de las hijas de Leucipo por los dióscuros, 57

Praxíteles
Hermes con el pequeño Dionisos (copia), 47
Venus de Cnido (copia), 47

Rabano Mauro
De laudibus sanctae crucis, 79, 80
Cuatro elementos, las cuatro estaciones..., Los, 60

Rafael
Escuela de Atenas, La, 226
Retrato de joven mujer, La Fornarina, 209

Raimondi, Marcantonio
Procesión de las brujas, Las, 222

Ramelli, Agostino
Diversas e ingeniosas máquinas del capitán Agostino Ramelli, 391

Ray, Man
Venus restaurada, 414

Raymond, Alex
Flash Gordon, la destrucción del mundo, 426

Renoir, Auguste
Bañista rubia, La, 357

Richter, Peter H.
Conjuntos de Mandelbrot, 410-411

Romney, George
Retrato de lady Hamilton vestida de Circe, 265

Rorè, Caffaro
Publicidad para el Ardita, 395

Rossetti, Dante Gabriel
Beata Beatrix, 328
Lady Lilith, 343
Sueño de Dante, El, 172-173

Rubens, Pieter Paul
Autorretrato con Isabel Brandt, 211
Elena Fourment como Afrodita, 210

Russel, John
Luna, 266

Salomon de Caus
Raisons des forces mouvantes, Les, 388

Sanmartino, Giuseppe
Cristo cubierto con velo, 233

Sargent, John
Ellen Terry en el papel de lady Macbeth, 326

Schawinsky, Xanti
Calendario Olivetti, 376

Schinkel, Karl Friedrich
Ciudad medieval junto a un río, 285
Puerta en la roca, La, 311

Severini, Gino
Bailarina obsesiva, La, 415

Steen, Jan
Mesa de los niños, La, 208

Steinchen, Edward
Greta Garbo, 419

Tinguely, Jean
Carrera de horror-Viva Ferrari, 399

Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm
Goethe en la campiña romana, 245

Tiziano, Tiziano Vecellio, *llamado*
Amor sagrado y amor profano, 190-191
Flora, 195
Venus de Urbino, 189

Tura, Cosimo, *llamado* Cosmè
Primavera, 183

Twombly, Cy
Sin título, 407

Uccello, Paolo di Bono, *llamado* Paolo
San Jorge y el dragón, 153

Van de Velde, Henry
Almacenes Habana, 371

Van Eyck, Jan
Virgen del canciller, 182

Van Gogh, Vincent
Noche estrellada, 358

Velázquez, Diego
Venus del espejo, 198

Veneto, Bartolomeo
Flora, 177

Vermeer, Johannes
Lechera, La, 206

Verrocchio, Andrea di Cione, *llamado* Andrea del
Monumento a Bartolomeo Colleoni, 205

Vitrubio
Teatros giratorios de Curión, Los, 384

Warhol, Andy
Campbell'soup Can I, 409
Mao, 379
Marilyn en turquesa, 379

Watteau, Jean-Antoine
Embarque para la isla de Citera, 234

Welby Pugin, Augustus
Interior neogótico, 367
Sofá gótico, 361

Wolf, Caspar
Puente del diablo, El, 280

Wolfers, Philippe
Lámpara eléctrica, 368

Wright, Frank Lloyd
Casa de la Cascada, 375

Zoffany, Johann
Charles Townley y sus amigos en la Townley Gallery, 236

En realidad no hay belleza más auténtica que la sabiduría que encontramos y apreciamos en ciertas personas. Prescindiendo de su rostro, que puede ser poco agraciado, y haciendo caso omiso de la apariencia, buscamos su belleza interior.

Plotino

Una razón evidente de que muchos no tengan un sentimiento apropiado de la belleza es la falta de esa delicadeza de la imaginación necesaria para ser sensible a las emociones más sutiles. Cada cual pretende tener esa delicadeza, habla de ella y quisiera regular a partir de ella todo gusto o sentimiento.

David Hume

La muerte y la belleza son dos cosas profundas
que tienen tanto de azul como de negro
y parecen dos hermanas, terribles y fecundas,
con un mismo enigma y similar misterio.

Victor Hugo

«La belleza es verdad, la verdad es belleza»: eso es cuanto sabemos –y debemos saber– sobre la tierra.

John Keats

Lo bello es siempre extravagante. No quiero decir que sea voluntaria, fríamente extravagante, porque en tal caso sería un monstruo que desborda los raíles de la vida. Digo que tiene siempre un punto de sorpresa que lo convierte en algo especial.

Charles Baudelaire

ISBN 978-84-9908-701-6